

# ΓΡΑΜΜΑΤΑ και Τέχνες

• ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ •  
Αριθμός φύλλου 12 Δελ. 80 Δεκέμβριος 1982

• Πεζογραφία • Ποίηση • Μουσική • Χορός • Εικαστικά •

Φιλολογία • Ποίηση • Δοκίμιο • Θέατρο • Βιβλιοκριτική • Μουσική • Χορός

Βιβλιοκριτική • Σχόλια • Θέατρο • Δοκίμιο • Ίδέες • Πεζογραφία • Μουσική

Αύγουστος Στρίντμπεργκ

## Ο γιός τῆς δούλας

σελίδες αὐτοβιογραφίας



Γιά τὰ  
Σκόρπια φύλλα τῆς ζωῆς μου  
τοῦ  
Γεωργίου Δροσίνη



Ἡ μεταπολεμική γερμανική λογοτεχνία



Μπρέχτ

## Αὐτός πού λέει "Όχι

(μιά παιδική ὄπερα τοῦ Μπ. Μπρέχτ)



Οἱ καυτερές μέρες τοῦ Τρότσκυ



Ν. Φράυ

Τά ἀρχέτυπα τῆς λογοτεχνίας

Ποίηση • Χορός • Εικαστικά • Φιλολογία • Πεζογραφία

**ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ**Μηνιαία 'Επιθεώρηση Τέχνης, Κριτικής  
και Κοινωνικού ΠροβληματισμούΣτενών Πόρτας 20, 'Αθήνα (508)  
Τηλ. 7234122**ΕΚΔΟΣΗ:**Κ.Γ. Παπαγεωργίου  
Στενών Πόρτας 20, 'Αθήνα (508)**ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**Κώστας Γουλιάμος  
'Αλέξης Ζήρας  
Αίμη Μπακούρου  
Κώστας Γ. Παπαγεωργίου  
Κατερίνα Πλασσαρά  
Σπύρος Τσακνιάς**Φωτοστοιχειοθεσία-Εκτύπωση:**Γ. Λεοντακιανάκος και Υιοί  
Δουκίσσης Πλακεντίας 31 (Χαλάνδρι)  
Τηλ. 68.12.366'Αναπαραγωγή φιλμ:  
'Αντώνης ΣωτηρόπουλοςΚάθε ένυπόγραφο άρθρο εκφράζει  
την προσωπική άποψη του συγγραφέα του'Εξαμ. 500 δραχ. — 'Ετήσια 1.000 δραχ.  
'Ετήσια 'Ορ. νισμῶν Τραπεζῶν κλπ.  
2.500 δραχ.**'Εξωτερικού**'Εξαμ. 700 δραχ.  
'Ετήσια 1.400 δραχ.**Γιά φοιτητές:**'Εξαμ. 400 δραχ. — 'Ετήσια 800 δραχ.  
'Εμβάσματα — έπιταγές — συνεργασίες,  
έντυπα:Κ.Γ. Παπαγεωργίου,  
Στενών Πόρτας 20, 'Αθήνα (508)

Τιμή τεύχους: 80 δραχ.

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ**Περιοδικό «Διαβάζω»  
'Ομήρου 34, τηλ. 36.40.488**ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ**

'Εκδόσεις «ΟΔΥΣΣΕΑΣ»

Σόλωνος 116 'Αθήνα, τηλ. 36.19.724

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ**

Γραβιάς 10-12, τηλ. 3605520

Κυκλοφορεῖ

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ**'Η πρώτη  
μεταπολεμική γενιά  
από τή σειρά  
«'Ελληνική ποίηση»**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

|   |    |
|---|----|
| Αύγουστος Στρίντμπεργκ, <i>Ο γιός της δούλας</i> .....  | 3  |
| Λέοναρντ Μίχαελς, <i>Οι καυτερές μέρες του Τρότσκυ</i>  | 5  |
| Κωστούλα Μητροπούλου, <i>Τά λέπια ή τό άλλο έργο</i><br>(διήγημα) .....   | 6  |
| Νόρθοπ Φράν, <i>Τά άρχέτυπα της λογοτεχνίας</i> .....   | 7  |
| Κώστας Μόντης, <i>Ποιήματα</i> .....  | 8  |
| 'Αναστάσης Βιστωνίτης, <i>Ο κανγάς για τό πάπλωμα</i>   | 9  |
| Γιάννης Βαβέρης, <i>Μέ τό ταξί καπνίζοντας</i> (ποίημα)   | 10 |
| 'Αναστασία Ματζίρη, <i>Αυτός πού λέει "Οχι του Μπρέχτ</i><br>(εισαγωγή) .....   | 11 |
| Μπέρτ. Μπρέχτ, <i>Αυτός πού λέει "Οχι</i> .....   | 12 |
| 'Αριστοτέλης Νικολαΐδης, <i>Περίπατος σε μιά πόλη</i><br>(ποιήματα) .....   | 12 |
| Γιάννης Παπακώστας, <i>Γιά τά Σκόρπια φύλλα της</i><br><i>ζωής μου του Γ. Δροσίνη</i> .....   | 14 |
| Νήτηρ Λάτμαν, <i>Η γερμανική λογοτεχνία από τό</i><br><i>1945 ως τίς μέρες μας</i> .....  | 16 |
| 'Εμμ. Γερ. Βαβούνη, <i>Μπάλος, ένας ελληνικός χο-</i><br><i>ρός</i> .....   | 19 |
| Μπερνάρ Ντόρτ, <i>Τρεις τρόποι νά μιλήσεις για</i><br><i>τό θέατρο</i> .....  | 20 |
| Εικαστικά: Πώς είδαν οι Βέλγοι τούς "Ελληνες ζω-<br><i>γράφους - Καί μιά ματιά στά έδώ... (από τήν</i><br><i>"Α. Κάτουλα)</i> .....   | 21 |
| Φώτης 'Απέργης, <i>Τά βότσαλα στά λιμνάζοντα νε-</i><br><i>ρά της δισκογραφίας</i> .....  | 23 |
| Βιβλίο: Κώστας Γουλιάμος, <i>«Γυναικεία» γραφή και</i><br><i>ποίηση - Γιώργος Βέης, 'Η ασφαλιστική δι-</i><br><i>κλείδα της σιωπής - Νίκος Κάσδαγλης, 'Η</i><br><i>δύναμη της φαντασίωσης</i> ..... | 24 |
| Σχόλια .....  | 26 |

**ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ • ΠΟΙΗΣΗ  
ΘΕΑΤΡΟ • ΔΟΚΙΜΙΟ**11 Πεζογραφία  
Λουκάς Κούσουλας  
**Τό Βουνό**12 Ποίηση  
Γιώργος Μαρκόπουλος  
**Οί Πυροτεχνουργοί**13 Πεζογραφία  
Πέτρος Τατσόπουλος  
**Τό Παισίπονο**14 Θέατρο  
Σοφοκλής Νάσκος  
**'Ο Γάμος • Τό Σαββατο-  
κύριακο • 'Η Μοιχεία**15 Ποίηση  
Νανά 'Ησαΐα  
**Συναίσθηση Λήθης**16 Πεζογραφία  
Φίλιππος Δρακονταειδής  
**Πρός 'Οφρύνιο**17 Πεζογραφία  
Φαίδων Ταμβακάκης  
**Ευμορφία****στην ίδια σειρά**

- 1 Πεζογραφία • Γιώργος 'Ιωάννου  
Πολλαπλά Κατάγματα
- 2 Δοκίμιο • Κώστας  
Γεωργουσόπουλος  
Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου
- 3 Πεζογραφία • Φίλιππος  
Δρακονταειδής  
Στά 'Ιχνη της Παράστασης
- 4 Δοκίμιο • Νίκος Φωκῆς  
'Επιχειρήματα για τή Γλώσσα,  
για τή Λογοτεχνία
- 5 Θέατρο • Παύλος Μάτεσις  
'Εξορία
- 6 Ποίηση • Σπύρος Τσακνιάς  
Πτέρυξ Χρονίων Παθήσεων
- 7 Θέατρο • Γιώργος Μανιώτης  
Περιπλανώμενη Ζωή -  
'Αγία Κυριακή
- 8 Ποίηση • Ματθαίος Μουντές  
Τά 'Αντίποινα
- 9 Ποίηση • Ζέφη Δαράκη  
Τό Μοναχικό Φάντασμα  
της Λένας 'Ολεμ-Θάλεια
- 10 Πεζογραφία • Γεώργιος Χόρτων  
Κωνσταντίνος

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ»  
Ι.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε.  
ΣΟΛΩΝΟΣ 60 - ΑΘΗΝΑ 135 - ΤΗΛ. 3615077**ΝΕΑ  
ΣΕΙΡΑ**

# Αύγουστος Στρίντμπεργκ

Ο  
γιός  
της  
δούλας



Αυτοπορτραίτο από γράμμα του στον Πιέρ Στάαφ (16 Μαΐου 1882)

σελίδες  
αυτοβιο-  
γραφίας

Η δεκαετία του σαράντα είχε κλείσει. Η τρίτη τάξη, έχοντας κατακτήσει, με την επανάσταση του 1792, ένα μέρος των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, έβλεπε τώρα την τέταρτη, και την πέμπτη ακόμα, έτοιμες ν' ανοίξουν το δικό τους δρόμο.

Η σουηδική μπουρζουαζία, που βοήθησε τον Γουσταύο Αδόλφο στη βασιλική (του) εξέγερση, είχε ήδη, απ' την εποχή της μεγαλειώδους βασιλείας του πρώην Ιακωβίνου Μπερναντότ, ένσωματωθεί στην ανώτερη τάξη. Έτσι, η άστική τάξη, συνέβαλε στη συμφιλίωση των εύγενών, που ο Κάρλ-Γιούαν με τό ένστικτο της κατώτερης καταγωγής του μισούσε και σεβόταν συνάμα, με τους γραφειοκράτες.

Μετά από 48 χρόνια συγκρούσεων, τό κίνημα πέρασε στα χέρια του φωτισμένου μονάρχη Όσκαρ του Α' που, βλέποντας ότι δέν μπορούσε νά έμποδίσει την εξέλιξη, θέλησε νά έπωφεληθεί της εύκαιρίας, ώστε νά έχει ό ίδιος την τιμή των μεταρρυθμίσεων. Άσκώντας (μιά) φιλελεύθερη πολιτική κι αφήνοντας τό εμπόριο έλεύθερο, συνδέεται, με κάποιους περιορισμούς φυσικά, με τή μπουρζουαζία «άνακαλύπτει» τή δύναμη της γυναίκας και θεσμοθετεί κληρονομικό, κατ' ίσομοιρίαν με τούς αδελφούς, δικαίωμα των γυναικών, χωρίς όμως και νά έλαφρώσει, παράλληλα, τούς άντρες από τά βάρη, που, σά μέλλοντες άρχηγοί της οικογένειας, έφεραν. Η πολιτική του βρίσκει, ενάντια στην αντιπολιτευόμενη, υπό τόν Χαρμανστόρφ, άριστοκρατία και στον κληρο, στήριγμα την άστική τάξη.

Τήν κοινωνία συνθέτουν, μέχρι σήμερα, τάξεις: ομάδες, λίγο-πολύ φυσικές, συγχροτημένες κατά έπάγγελμα και δραστηριότητα. Τό σύστημα αυτό εξασφαλίζει, τουλάχιστον στις ανώτερες τάξεις, κάποια δημοκρατικότητα. Δέν έχουν συνειδητοποιηθεί ακόμα τά κοινά συμφέροντα, που δένουν, μεταξύ τους, τις πάνω βαθμίδες και, μέχρι τώρα, δέν έχει έμφανιστεί ή νέα παράταξη που θά σχηματιστεί τόσο απ' τήν ανώτερη όσο κι απ' τήν κατώτερη τάξη. Γι' αυτό στην πόλη δέν υπάρχουν ξεχωριστές συνοικίες, όπου τό μέγαρο, με τά ψηλά νοίκια, τις ώραιες εισόδους και τούς άυστηρούς θυρωρούς κατοικείται, αποκλειστικά, απ' τήν άρι-

στοκρατία και τό πολυόροφο, κοντά στό νεκροταφείο της Κλάρα, αν εξαίρεσει κανείς την προνομιούχα θέση και τή μεγάλη φορολογία, ήταν, στά πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50, ένα άρχετá δημοκρατικό κοινόβιο. Τό κτίριο σχηματίζει τετράγωνο γύρω από μιάν αύλή: στό ισόγειο, απ' τή μεριά του δρόμου, μένει ό βαρώνος: στον πρώτο όροφο ό στρατηγός: στον δεύτερο ό νομικός σύμβουλος, που είναι κι ό νοικοκύρης: στον τρίτο ό έμπορος άποικιακών ειδών και στον τέταρτο ό συνταξιούχος άρχιμάγειρος του μακαρίτη Κάρλ-Γιούαν.

Άπ' τήν άριστερή πλευρά της αύλης, ζει ό έπιπλοποιός κι ό «διαχειριστής», που είναι άπόφτωχος: απ' τήν άλλη πλευρά μένουν ό δερματέμπορος και κάτι χήρες: στην τελευταία, ή μαστροπός με τά κορίτσια της.

Στό τρίτο πάτωμα, του κυρίως οικοδομήματος, ό γιός του έμπορού άποικιακών και της δούλας, γνώρισε τόν έαυτό του και κατάλαβε τή ζωή με τις ύποχρεώσεις της. Οι πρώτες έντυπώσεις, έτσι όπως τις συλλογίζόταν άργότερα, ήταν: φόβος και πείνα. Φοβόταν τό σκοτάδι, τό ξύλο: —μή τυχόν γίνει έμπόδιο. Φοβόταν τό πέσιμο: τούς τσακωμούς: — μή τύχει και μπλεχτεί στά πόδια τους. Φοβόταν τις γροθιές των αδελφών του, τό τράβηγμα των μαλλιών απ' τις υπηρέτριες, τις παρατηρήσεις της γιαγιάς, τή βίτσα της μάνας και τό ξύλο του πατέρα. Φοβόταν τόν ύπασπιστή του στρατηγού που περίμενε στην είσοδο με κράνος και σπαθάκι. Φοβόταν τό νομικό σύμβουλο που ήταν ό νοικοκύρης, όταν έπαιζε στην αύλή δίπλα στά σκουπίδια. Πιο πάνω απ' αυτόν όργανα της έξουσίας με προνόμια. Άπ' τ' αδέρφια με τήν προνομιούχα ηλικία μέχρι τό ανώτατο δικαστήριο του πατέρα. Ψηλότερα απ' αυτόν πάλι έστειλε ό διαχειριστής που τράβαγε

μαλλιά και άπειλούσε πάντα με τό νοικοκύρη που δέ φαινόταν πουθενά, μιά και ζούσε στην έξοχή. Ίσως γι' αυτό νά ήταν και ό πιο φοβερός. Άπ' όλους όμως πιο ψηλά, και απ' τόν ύπασπιστή με τό κράνος και τό σπαθάκι, στεκόταν ό στρατηγός, ίδίως όταν έβγαине με τή στολή του. Τρίκωχο καπέλο και φτερά. Τό παιδί δέν ήξερε σάν τί μοιάζει ένας βασιλιάς αλλά ήξερε πώς ό στρατηγός τόν έπισκεπτόταν. Οι κοπέλες του σπιτιού συχνά διηγούνταν παραμύθια για τό βασιλιά και του έδειχναν τή «μαϊμού» του\*.

Η μητέρα συνήθιζε βέβαια νά του διαβάσει τή βραδινή προσευχή στό θεό αλλά δέν του έδινε καμιά εξήγηση για τήν ύπαρξή του. Πάντως έπρεπε νά στέκει ψηλότερα από τό βασιλιά.

Αυτοί οι φόβοι, δέν ήταν κάτι τό περίεργο, για τό παιδί, με τήν προϋπόθεση πώς οι μπόρες που πέρασαν οι γονείς του, όσο βρισκόταν στην κοιλιά της μάνας του, δέν τό είχαν έπηρεάσει. Και οι μπόρες ήταν τρομερές. Τρία από τά παιδιά είχαν γεννηθεί πριν από τό γάμο και ό Γιούαν πρώτος μετά. Σίγουρα δέν είχαν σκεφτεί νά τόν κάνουν, πολύ περισσότερο όταν χρεοκόπησε ή έπιχείρηση πριν ακόμα γεννηθεί. Όταν ήρθε στον κόσμο, βρήκε ένα κατεστραμμένο σπιτικό που όμως κάποτε εύημερούσε. Τώρα υπήρχαν μόνο ένα κρεβάτι, τραπέζι και μερικές καρέκλες.

Τήν ίδια εποχή πεθαίνει και ό θεϊός του, έχθρός μέχρι τό θάνατό του του πατέρα, που δέν ήθελε νά βάλει τέλος στην παράνομη σχέση του. Ο πατέρας

\* Ήταν ένα παιχνίδι: Λέγοντας κάποιος σ' ένα παιδί: «θές νά σου δείξω τή μαϊμού του βασιλιά;» του έδινε ένα καθρεφτάκι, όπου τό παιδί έβλεπε τά μούτρα του.

λάτρευε αυτή τή γυναίκα και όχι μόνο δέν έκοψε τό δεσμό αλλά τόν κράτησε ως τό τέλος της ζωής του.

Ο πατέρας ήταν από τή φύση του κλειστός και αυτό ίσως νά εξηγεί τήν ισχυρή του θέληση. Ήταν άριστοκράτης από καταγωγή και άνατροφή. Ένας παλιός γενεαλογικός πίνακας μαρτυρούσε εύγενική καταγωγή από τό 1600. Όλοι οι προπάπποι από τή Γιέμ-λαντ — της μεριάς του πατέρα—, με νορβηγικό ίσως και φιλανδικό αίμα, ήταν κληρικοί. Στην πορεία όμως άναμίχθηκαν. Η μητέρα του πατέρα ήταν γερμανικής καταγωγής από οικογένεια έπιπλοποιών. Ο πατέρας του πατέρα ήταν μεγαλέμπορος άποικιακών ειδών στη Στοκχόλμη, άρχηγός του πεζικού της μπουρζουαζίας, τέκτονας ύψηλού βαθμού και λάτρης του Κάρλ-Γιούαν (Δέν είναι ακόμα ξεκαθαρισμένο αν στο πρόσωπό του λάτρευε τό Γάλλο, τό στρατάρχη ή τό φίλο του Ναπολέοντα). Η μητέρα του Γιούαν ήταν φτωχή κόρη ράφτη, που ό πατριός της τήν έβγαλε στη ζωή ως υπηρέτρια για νά καταλήξει άργότερα σερβιτόρα. Σ' αυτή τήν κατάσταση τή βρήκε ό πατέρας του Γιούαν. Ήταν δημοκράτισσα από ένστικτο αλλά σεβόταν τόν άντρα της γιατί προερχόταν από «καλή οικογένεια» και τόν αγαπούσε: τώρα, ως σωτήρα, σύζυγο ή οικογενειαρχή δέν τό ξέρει κανείς. Είναι δύσκολο νά κανείς ύποθέσεις για τέτοια πράγματα.

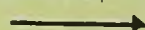
Ο πατέρας μιλούσε στον υπηρέτη και στη δούλα στον ένικό και τό προσωπικό τόν άποκαλούσε άφέντη.

Παρόλα τά χτυπήματα δέν είχε άπελπιστεί.

Όχυρωμένος πίσω απ' τή θρησκεία, ζούσε άπομονωμένος στο σπίτι: «Ήταν θέλημα θεού».

Εξάλλου έτρεφε πάντα τήν έλπίδα ότι θά έφτανε ψηλότερα.

Ήταν όμως μέχρι τά βάθη του άριστοκράτης ακόμα και στις συνήθειές του. Τό πρόσωπό του είχε πάρει μιά εύγενική μορφή, άξύριστο με λεπτό δέρμα και μαλλιά σαν του Louis-Philippe. Φορούσε γυαλιά, ντυνόταν πάντα ώραια και αγαπούσε τά καθαρά άσπρόρουχα. Ο μικρός που βούρτσιζε τις μπότες του ήταν ύποχρεωμένος, όσο κρατούσε ή διαδικασία, νά



φοράει γάντια, γιατί τὰ χέρια του θεωρούνταν πολύ βρώμικα γιὰ νὰ χώνονται στις μπότες τοῦ κυρίου.

Ἡ μητέρα, μέσα της, συνέχιζε νὰ εἶναι δημοκράτισσα. Ντυνόταν πάντα ἀπλὰ ἀλλὰ καθαρά. Τὰ παιδιά της ἔπρεπε ἐπίσης νὰ εἶναι καθαρά καὶ φροντισμένα. Ὅμως τίποτα περισσότερο. Ἦταν οἰκεία μὲ τούς ὑπηρέτες καὶ τιμωροῦσε ἀμέσως τὰ παιδιά πού δὲν τούς συμπεριφέρονταν καλά. Ἀμέσως καὶ χωρὶς νὰ ἐξετάσει ἢ ν' ἀνακρίνει. Μὲ τὴ μαρτυρία τους καὶ μόνο. Μὲ τούς φτωχοὺς ἦταν πολὺ πονόψυχη. Ὅσο καὶ δύσκολα νὰ περνοῦσαν στό σπίτι, ὁ ζητιάνος ποτέ δὲν ἔφευγε χωρὶς ἕνα πιάτο φαγητό. Τίς τέσσερις γριές παραμάνες πού ἔρχονταν συχνὰ ἐπίσκεψη τίς δεχόταν ὡς παλιές φίλες.

Ἡ μόρα εἶχε χτυπήσει μὲ δύναμη τὴν οἰκογένεια καὶ φοβισμένα σάν κοτόπουλα, τὰ σκόρπια μέλη της, εἶχαν κουρνιαξομαζί, φίλοι καὶ ἐχθροὶ ἀγκαλιασμένοι, γιατί πίστευαν πὼς χρειάζονταν καὶ μπορούσαν νὰ προστατέψουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον.

Ἡ θεία νοίκιαζε δύο δωμάτια στό διαμέρισμα. Ἦταν χήρα ἐνὸς διάσημου Ἀγγλοῦ ἐφευρέτη καὶ ἐργοστασιάρχου πού καταστράφηκε. Μὲ τὴ σύνταξή της ζούσαν ἡ ἴδια καὶ δύο κόρες μὲ ἀριστη ἀνατροφή. Ἦταν ἀριστοκράτισσα. Κάποτε διατηροῦσε ἕνα ὑπέροχο σπίτι καὶ εἶχε συναναστραφεῖ μὲ προσωπικότητες. Ἀγαποῦσε τὸν ἀδελφὸ της χωρὶς ν' ἀποδέχεται τὸ γάμο του. Ἀλλὰ ὥσπου νὰ περάσει ἡ μόρα συμπαραστάθηκε στό παιδιά του. Φοροῦσε νταντελένιο σκουφάκι καὶ δεχόταν χειροφιλήματα. Μάθαινε τούς ἀνηψιούς της νὰ κάθονται ὅπως πρέπει στίς καρέκλες, νὰ χαιρετοῦν ὁμορφα καὶ νὰ ἐκφράζονται σωστά. Τὰ δωμάτια της διατηροῦσαν ἴχνη περασμένου μεγαλείου μὲ ἀμέτρητους καὶ πλούσιους φίλους. Ἐνα ἐπιπλο ἀπὸ ξύλο γυακαράντας μὲ κάλυμμα πλεχτό στό βελονάκι — ἐγγλέζικο σχέδιο. Τὸ μπουστο τοῦ μακαρίτη ντυμένο μὲ τὸ φράκο τῆς ἀκαδημίας ἐπιστημῶν καὶ μὲ τὰ παράσημα τοῦ Γουσταίου Βάσα.

Στόν τοῖχο ἕνα μεγάλο πορτραῖτο, ἐλαιογραφία, τοῦ πατέρα μὲ τὴ στολή τοῦ ταγματάρχη.

Τὰ παιδιά νόμιζαν, ἐπειδὴ εἶχε πολλὰ παράσημα, ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ κανέναν βασιλιά. Ἀργότερα ὁμοῦ ἀνακάλυψαν πὼς ἦταν διακριτικά τῶν τεκτόνων.

Ἡ θεία ἔπινε τσάι καὶ διάβαζε ἀγγλικά βιβλία. Σ' ἕνα ἄλλο δωμάτιο ἔμενε ὁ θεῖος, ἔμπορος ψιλικῶν στό Χέτοργκετ καθὼς κι ἕνας ξάδερφος, γιός τοῦ ἄλλου θεῖου πού εἶχε πεθάνει, σπουδαστὴς στό τεχνολογικὸ ἴνστιτούτο.

Στό δωμάτιο τῶν παιδιῶν ἔμενε ἡ γυαγιά. Μιά σκληρόπετη γριά πού μάλωνε παντελόνια, πουκάμισα, διάβαζε τ' ἀλφαβητάρι, νανούριζε καὶ τράβαγε μαλλιά. Ἦταν θρησκώληπτη καὶ γύριζε ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τῆς Κλάρα μετὰ τὸν ὄρθρο στίς 8 τὸ πρωί. Τὸ χειμῶνα ἔπαιρνε τὸ φανάρι της μαζί γιατί ἀεριοφωτο δὲν ὑπῆρχε καὶ τὰ φανάρια τοῦ Ἀργκάν ἦταν σβηστά. Ζοῦσε στὴ γωνιά της. Προφανῶς ἐπειδὴ δὲ συμπαθοῦσε τὸ γαμπρὸ της καὶ τὴν ἀδερφή του.

Παραῖταν ἀριστοκράτες γι' αὐτήν. Ὁ πατέρας τὴ σεβόταν ἀλλὰ δὲν τὴν ἀγαποῦσε.

Σὲ τρία δωμάτια ἔμεναν ὁ πατέρας μὲ ἑπτὰ παιδιά, σύζυγο καὶ δύο ὑπηρετές. Ἡ ἐπίπλωση ἀποτελεῖτο, κυρίως, περισσότερο ἀπὸ κούνιες καὶ κρεβάτια. Στίς σιδερωστρες, στίς καρέκλες κοιμόντουσαν παιδιά. Παιδιά στίς κούνιες καὶ στό κρεβάτια. Παρόλο πού ὁ πατέρας δὲν εἶχε ἕναν δικό του χῶρο βρισκόταν πάντα στό σπίτι.

Ἀπὸ τούς συναδέλφους ἐμπόρους, δὲν ἀποδεχόταν καμιά πρόσκληση, γιατί δὲν μπορούσε νὰ ἀνταποδώσει τὸ κάλεσμα. Δὲν πήγαινε ποτέ σὲ ταβέρνα ἢ θέατρο. Εἶχε μιά πληρῆ πού ἤθελε νὰ κρύψει καὶ νὰ ἐπουλώσει. Ἡ μόνη του διασκέδαση ἦταν ἕνα πιάνο. Μία ἀπὸ τίς ἀνηψιές ἔρχόταν κάθε δεύτερο βράδι καὶ ἔπαιζαν



Ὁ πατέρας τοῦ Στρίντμπεργκ. Κάρλ Ὁσκαρ

συμφωνίες τοῦ Χάινδ «a quatre mains». Ποτέ ἄλλο τίποτε.

Ἀργότερα ὁμοῦ καὶ Μότσαρτ. Ποτέ κατὶ σύγχρονο. Μετὰ ἀπὸ λίγο καιρὸ ἀπόκτησε ἀκόμα μιά διασκέδαση — ἐφόσον τὸ ἐπέτρεπαν οἱ συνθήκες — καλλιεργοῦσε πελαργόνια μπροστὰ στό παράθυρο. Μόνο πελαργόνια. Γιατί πελαργόνια; Ὅταν ὁ Γιούαν μεγάλωσε καὶ ἡ μητέρα του εἶχε πεθάνει, τοῦ φαινόταν πὼς τὴν ἔβλεπε μόνη ἢ καὶ τούς δύο μαζί, μ' ἕνα πελαργόνι.

Ἡ μάνα ἦταν χλωμή. Εἶχε κάνει δώδεκα τοκετούς καταλήγοντας φθισική. Τὸ πρόσωπό της ἔμοιαζε μὲ τὰ διάφανα πέταλα τοῦ πελαργονιοῦ μὲ τίς φλεβίτσες πού σκόρραιναιν στό βάθος σχηματίζοντας μιά κόρη, σχεδὸν μαύρη, μαύρη ὅπως τῆς μάνας.

Τὸν πατέρα τὸν βλέπανε μόνο στό γεύματα. Ολιμμένο, κουρασμένο, αὐστηρό, σοβαρό· ὄχι ὁμοῦ σκληρό. Ἐδειχνε πὶό αὐστηρὸς ὅταν ἔμπαινε στό σπίτι καὶ καλοῦνταν ἀμέσως νὰ πάρει θέση σ' ἕνα σωρὸ ζητήματα πού δὲν μπορούσε νὰ κρίνει. Τ' ὄνομά του προφερόταν ἀποκλειστικά γιὰ νὰ τρομάζουν τὰ παιδιά. «Ἄν τὸ μάθαινε ὁ μπαμπάς σου» σήμαινε ξύλο. Δὲν τοῦ εἶχαν διανείμει καὶ κανέναν εὐχάριστο ρόλο. Ἀπέναντι στὴ μητέρα ἦταν πάντα ἤρεμος. Συνήθιζε νὰ τὴ φιλάει καὶ νὰ τὴν εὐχαριστεῖ μετὰ τὸ φαγητό. Ἀπ' ὅλα αὐτά, τὰ παιδιά ἔμαθαν, ἀδίκια, νὰ τὴ θεωροῦν πάροχο κάθε ἀγαθοῦ καὶ τὸν πατέρα πάροχο κάθε κακοῦ. Τρέμανε τὸν πατέρα. Ὅταν ἀκουγόταν ἡ φωνὴ «ἔρχεται ὁ μπαμπάς» τρέχανε ὅλα τὰ παιδιά στό δωμάτιό τους νὰ κρυφτοῦν, νὰ πλυθοῦν ἢ νὰ χτενιστοῦν. Στό τραπέζι ἐπικρατοῦσε νεκρική σιγή καὶ ὁ πατέρας μιλοῦσε ἐλάχιστα. Ἡ μητέρα εἶχε μιά νευρική ἰδιοσυγκρασία. Στὰ ξαφνικά τὴν ἔπιαναν ἐξάψεις ἀλλὰ γρήγορα συνηθόταν. Σχετικὰ ἦταν εὐχαριστήμενη ἀπὸ τὴ ζωὴ της. Εἶχε ἀνέβει στό κοινωνικὸ στερεῶμα καὶ εἶχε καλυτερεύσει τὴ θέση της, τῆς μητέρας της καὶ τοῦ ἀδερφοῦ της.

Τὰ πρωινὰ ἔπινε τὸν καφέ της στό κρεβάτι. Τὴ βοήθοῦσαν παραμάνες, δύο ὑπηρετές καὶ ἡ γυαγιά. Μᾶλλον δὲν πρέπει νὰ πιεζόταν. Στοργικὴ μὲ τὰ παιδιά ἔκοβε παρανουχίδες, ἔδενε χτυπημένα δά-

χτυλα, παρηγοροῦσε, ἡσύχαζε καὶ ἀνακούφιζε, παρόλο πού ἔκανε τὸ δημόσιο κατήγορο ὅταν ὁ πατέρας τὰ τιμωροῦσε. Τὰ παιδιά ἔβρισκαν πὼς ἦταν ἀπαίσια ὅταν «μαρτυροῦσε» στό μπαμπά καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ δὲν τὴν εἶχαν σὲ ἐκτίμηση. Μποροῦσε νὰ εἶναι ἀδικη, ἀπότομη, νὰ τιμωρεῖ χωρὶς λόγο μὲ τὸ παραμικρὸ πού θὰ ἔλεγε κάποιος ὑπηρετῆς. Τὸ παιδί ὁμοῦ ἔπαιρνε τὸ φαγητό ἀπὸ τὰ χέρια της καθὼς καὶ τὴν παρηγοριά. Ἐτσι ἦταν ἀγαπητὴ. Ἐνῶ ὁ πατέρας ἔμενε πάντα ἕνας ξένος. Πιὸ πολὺ ἐχθρὸς παρά φίλος.

Αὐτὸς εἶναι ὁ ἀχαρὸς ρόλος τοῦ πατέρα στὴν οἰκογένεια. Ὁ ἀρχηγὸς ὄλων, ὁ ἐχθρὸς ὄλων. Σάν ἔφτανε σπῆτι κουρασμένος, πεινασμένος, στεναχωρημένος καὶ ἔβρισκε τὸ πάτωμα φρεσκοσφουγγαρισμένο, τὸ φαγητὸ κακομαγειρεμένο καὶ τοῦμοῦσε νὰ κάνει μιά παρατήρηση, τοῦ ἔδιναν μιά κοφτὴ ἀπάντηση. Λές καὶ τοῦ ἦταν κάνει χάρη πού ζοῦσε στό σπίτι του καὶ τὰ παιδιά τὸν ἀπόφευγαν.

Ὁ πατέρας ἦταν λιγότερο εὐχαριστήμενος ἀπ' τὴ ζωὴ του γιατί εἶχε κατέβει χαμηλότερα, εἶχε χειροτερεύσει τὴ θέση του καὶ εἶχε ἀφεθεῖ. Δὲ χαιρόταν μάλιστα καθόλου βλέποντας αὐτοὺς πού τούς εἶχε δώσει ζωὴ καὶ τροφὴ νὰ εἶναι δυσχερεστεμένοι.

Παρόλα αὐτὰ ἡ οἰκογένεια δὲ λειτουργοῦσε σάν ὁλοκληρωμένο σύνολο. Μὲ τὴν ἀνατροφή δὲν ἀσχολοῦνταν κανεὶς. Γι' αὐτὴν φρόντιζε τὸ σχολεῖο, συνεχίζοντας ἀπὸ τὸ σημεῖο πού τὴν εἶχαν ἀφήσει οἱ ὑπηρετῆρες.

Ἡ οἰκογένεια ἦταν μᾶλλον ἕνα «ἴνστιτούτο θρέψεως», ἕνα ἴδρυμα πλούσιματος καὶ σιδερώματος καὶ, σάν τέτοιο, ἀντικονομικό. Τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπὸ μαγειρεμα, ψώνια στὴν ἀγορά, τρεχάματα στό κατάστημα ἀποικιακῶν καὶ στό γαλακτοπωλεῖο. Πλούσιμο, σιδερωμα, κολλάρισμα καὶ σφουγγάρισμα. Ἐνα σωρὸ χέρια γιὰ τόσο λίγα ἄτομα. Ὁ ἀρχιμάγειρος πού φρόντιζε γιὰ μερικές ἐκατοντάδες ἀπασχολοῦσε λιγότερο προσωπικό. Ἡ ἀνατροφή κατάντησε νὰ εἶναι ἐπιπλήξεις καὶ τράβηγμα μαλλιῶν. Ὁ Θεὸς πού τὸ παιδί ἀγαπᾷ καὶ νὰ εἶσαι ὑπάκουος. Στὸ παιδί ἡ ζωὴ ἀνοίγόταν μὲ ὑποχρεώσεις· μόνο ὑποχρεώσεις. Κανένα δικαίωμα. Ὁ-

λων οἱ ἐπιθυμίες ἔπρεπε νὰ ἐκπληρωθοῦν ἐνῶ τοῦ παιδιοῦ νὰ καταπιεστοῦν. Δὲν μπορούσαν ν' ἀγγίξουν ἕνα πράγμα χωρὶς νὰ κάνουν κάτι κακό, νὰ πᾶνε κάπου καὶ νὰ μὴ μπλέκουν στό πόδια τους, νὰ ποῦνε κάτι καὶ νὰ μὴν ἐνοχλοῦν. Στὸ τέλος δὲν τολμοῦσαν νὰ κουνηθοῦν. Ἡ μεγαλύτερη ὑποχρέωσή τους καὶ ἡ καλύτερη ἀρετὴ τους ἦταν νὰ κάθονται ἡσυχὰ σὲ μιά καρέκλα καὶ νὰ μὴ μιλάμε.

«Δέ σοῦ πέφτει λόγος!» ἔλεγαν πάντα καὶ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἔμπαιναν οἱ βάσεις γιὰ ἕναν ἄβουλο χαρακτήρα.

«Τί θὰ πεῖ ὁ κόσμος!» λέγαν ἀργότερα καὶ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα κομματιαζόταν τὸ ἐγὼ του ἔτσι πού νὰ μὴ μπορεῖ ποτέ νὰ εἶναι ὁ ἑαυτὸς του. Πάντα ἐξαρτώμενος ἀπὸ τὴν ἀμφίρροπη γνώμη τῶν ἄλλων χωρὶς νὰ πιστεύει τὸν ἑαυτὸ του ἰκανὸ γιὰ τίποτα. Μὲ ἐξάιρεση τίς λίγες στιγμὲς πού ἐνιωθε τὸ δραστήριο πνεῦμα του νὰ ἐργάζεται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ θέλησή του.

Τὸ ἀγόρι ἦταν τρομερὰ εὐαίσθητο. Ἐκλαιγε τόσο συχνὰ πού τοῦ εἶχαν βγάλει καὶ παρατσούκλι. Θιγόταν μὲ τὴν παραμικρὴ παρατήρηση, μὲ μόνιμο ἀγχος μὴν κάνει κανένα λάθος. Εὐαίσθητο στίς ἀδικίες καὶ ἔχοντας μεγάλες ἀπαιτήσεις ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του. Βρισκόταν σ' ἐπιφυλακὴ γιὰ τὰ σφάλματα τῶν ἀδερφῶν του. Ἄν τούς ἄφηναν ἀτιμώρητους αἰσθανόταν βαθιὰ πληγωμένο. Ἐτσι θεωροῦνταν ζηλιάρης. Πήγαινε τότε στὴ μάνα νὰ παραπονεθεῖ καὶ καμιά φορὰ τοῦ ἔδινε δικιο. Συνήθως ὁμοῦ τὸ συμβούλευε νὰ μὴν εἶναι τόσο αὐστηρὸς. Ἐκείνοι ὁμοῦ γιατί τὸν ἔκριναν μὲ τόση αὐστηρότητα καὶ τοῦ ἐπέβαλαν νὰ εἶναι αὐστηρὸς καὶ μὲ τὸν ἑαυτὸ του. Ἀποτραβήχτηκε μὲ πίκρα. Ἐγινε ντροπαλὸς καὶ συνεσταλμένος. Ὅταν σερβίριζαν κανένα γλυκὸ κρυβόταν στό βάθος καὶ χαιρόταν πού τὸν ξεχνούσαν.

Ἀρχισε ν' ἀσκεῖ κριτικὴ καὶ νὰ δοκιμάζει τὸν αὐτοβασανισμό. Ἄλλοτε μελαγχολικός καὶ ἄλλοτε εὐθυμὸς. Ὁ μεγάλος ἀδερφὸς ἦταν ὑστερικός. Καμιά φορὰ ὅταν θύμωνε στό παιχνίδι ἔπεφτε κάτω μὲ πνιγμούς καὶ σπασμωδικὰ γέλια.

Ἡ μητέρα σ' αὐτὸν ἔτρεφε ἀδυναμία καὶ ὁ πατέρας στὸν δεύτερο.

Ἀδυναμίες ὑπάρχουν σ' ὅλες τίς οἰκογένειες. Τυχαιὲν ἕνα παιδί νὰ κερδίζει μεγαλύτερη συμπάθεια ἀπὸ ἄλλο. Αὐτὸ δὲν ξερριζώνεται. Ὁ Γιούαν δὲν ἦταν κανενὸς ἢ ἀδυναμία. Τὸ αἰσθανόταν καὶ τὸν πλήγωνε. Ἡ γυαγιά πού τὸ καταλάβαινε τὸν τράβηξε κοντὰ της. Τῆς διάβαζε τὸ ἀλφαβητάρι καὶ τὴ βοήθοῦσε νὰ νανουρίζει. Πάλι, δὲν τοῦ ἔφτανε αὐτὴ ἡ ἀγάπη. Ἦθελε νὰ κερδίσει τῆς μητέρας. Ἀρχισε νὰ τὴν καλοπιάνει, κάπως ἄτσαλα, τὸν καταλάβαινε καὶ τὸν ἔδιωχνε.

Στὸ σπίτι ἐπικρατοῦσε μεγάλη πειθαρχία. Τὸ ψέμα καὶ ἡ ἀνυπακοὴ τιμωροῦνταν ἀλύπητα.

Ὅσο τὰ μικρὰ παιδιά ψεύδονταν ἐπειδὴ ἡ μνήμη τους δὲν τὰ βοηθάει. «Τὸ κανεὶς» τὰ ρωτοῦσαν. Τὸ κακό εἶχε γίνε πρὶν ἀπὸ δύο ὥρες καὶ τὸ παιδί δὲν θυμόταν καλά. Ἐτσι κι ἄλλοιὸς δὲν ἔδιναν μεγάλη σημασία σὲ μιά πράξη πού τούς φαινόταν ἀδιάφορη. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὰ παιδιά λένε ψέματα χωρὶς καλὰ καλὰ νὰ τὸ ξέρουν. Αὐτὸ πρέπει νὰ προσέξει κανεὶς! Μπορεῖ ἀκόμα νὰ λένε ψέματα ἀπὸ ἀνάγκη. Ξέρουν ὅτι ἕνα «ὄχι» τὰ ἀπαλλάσσει ἐνῶ τὸ ναὶ σημαίνει ξύλο. Ἀκόμα χρησιμοποιοῦν τὸ ψέμα γιὰ νὰ κερδίσουν κάτι. Μιά ἀπὸ τίς πρῶτες διαπιστώσεις τῆς συνείδησης πού ξυπνάει εἶναι πὼς ἕνα ναὶ ἢ ἕνα ὄχι τὴ στιγμή πού πρέπει μπορεῖ νὰ ἔχει πλεονεκτήματα.

Τὸ χειρότερο εἶναι ὅταν τὰ ρίχνουν στοὺς ἄλλους. Ξέρουν ὅτι κάποιος θὰ τιμωρηθεῖ. Λοιπὸν, τί σημασία ἔχει ποῖός; Ὁ ἀποδιοπομπαῖος τράγος πρέπει νὰ βρεθεῖ. Νὰ τὸ λάθος τοῦ κηδεμόνα. Αὐτὴ ἡ τιμωρία εἶναι σκέτη ἐκδίκηση. Τὸ σφάλμα δὲν πρέπει νὰ τιμωρεῖται. Γιατί τότε εἶναι σάν νὰ διαπράττει ἀκόμα ἕνα. Ὁ δράστης πρέπει νὰ διορθώνεται ἢ γιὰ

τό καλό του να μάθει να μην πέφτει σε λάθη.

Η σοφία ότι τό σφάλμα πρέπει να τιμωρείται προκαλεί στο παιδί φοβία ότι όλοι τό θεωρούν φταίχτη, και ό Γιούαν ζούσε μέ τό μόνιμο φόβο ότι κάποιος θ' ανακάλυπτε κανένα λάθος.

Κάποια φορά πού έτρωγαν ό πατέρας πρόσεξε τό μπουκάλι τής θείας. «Ποιός ήπια απ' τό κρασί», ρώτησε και τούς κοίταξε έναν έναν γύρω απ' τό τραπέζι.

Κανένας δέ μιλάει, όμως ό Γιούαν κοκκινίζει.

«Ωστε έσύ λοιπόν!» λέει ό πατέρας. Ό Γιούαν, πού ποτέ δέν είχε δει πού έκρυβαν τό κρασί βάζει τά κλάματα και μέ λυγμούς μουρμουράει:

«Δέν ήπια έγώ απ' τό κρασί».

«Α! τ' άρνείσαι κι από πάνω. Επιμένεις; Θά σε κανονίω άργότερα, μόλις σηκωθούμε απ' τό τραπέζι».

Η σκέψη του τί θ' ακολουθούσε μόλις σηκωνόντουσαν από τό τραπέζι και οι συνεχείς παρατηρήσεις του πατέρα για τό κλαψούρισμα του Γιούαν του φέρνουν δάκρυμα μέχρι σήμερα.

Σηκώνονται.

«Έλα δώ έσύ», λέει ό πατέρας και

μπαινει στο δωμάτιο. Η μητέρα ακολουθεί.

«Ζήτησε συγγνώμη απ' τόν μπαμπά», λέει ή μητέρα τραβώντας του τό μαλλί. «Δέν τό 'κανα έγώ», τούς φωνάζει τώρα.

«Ζήτησε συγγνώμη απ' τόν μπαμπά», λέει ή μητέρα τραβώντας του τό μαλλί. Ό πατέρας είχε βγάλει πίσω απ' τόν καθρέφτη τή βίτσα.

«Μπαμπάκα μου, συγγώρεσέ με», ώρυόταν ό άθώος.

Πιά ήταν άργά. Η όμολογία είχε δοθεί. Η μητέρα παρίσταται στην εκτέλεση. Τό παιδί κλαίει από λύπη, από άγανάκτηση, από πόνο αλλά πιά πολύ από ντροπή και ταπεινώση.

«Ζήτα τώρα συγγνώμη απ' τόν μπαμπά», λέει ή μητέρα.

Τό παιδί τήν κοιτάζει μέ περιφρόνηση. Αισθάνεται μόνος, έγκαταλελειμένος απ' τόν άνθρωπο πού κατάφευγε για να βρεί ζεστασιά και παρηγοριά, όχι όμως και τό δικιο του.

«Συγγνώμη μπαμπάκα», ψελλίζει μέ δαγκωμένα χείλη πού ψευδούνται. Κρυφά πάει στην κουζίνα, στη Λοβίτσα, τή νταντά πού συνήθιζε να τόν χτενίζει και να τόν πλένει. Κλαίει στην ποδιά τής.

«Τί έκανε ό Γιούαν;» τόν ρωτάει γλυκά. «Τίποτα», άπαντάει. «Δέν τό 'κανα έγώ».

Η μαμά βγαίνει.

«Τί λέει ό Γιούαν;» ρωτάει τή Λοβίτσα. «Λέει πώς δέ τό 'κανε αυτός».

«Ακόμα τό άρνείται!»

Ό Γιούαν οδηγείται πάλι στα βασανιστήρια, μέχρι να όμολογήσει αυτό πού δέν έκανε. Τελικά, για τήν πράξη πού δέν εϋθύνεται, όμολογεί. Έπέροχη, ήθικη άρχή. Η άγια οικόγένεια. Άλάθητο, θεικό δημιουργημα πού άνατρέπει σωστούς και έντιμους πολίτες.

Όικε τής άρετής, όπου βασανίζονται, μέχρι να πούν τό πρώτο τους ψέμα, άθώα παιδιά, όπου ή δύναμη τής θέλησης θρυμματίζεται απ' τό δεσποτισμό και όπου ή αυτοπεποίθηση συμπιέζεται από μίζερους έγωισμούς. Οικόγένεια, είσαι ό οίκος άπόκληρων τής κοινωνίας, ίδρυμα συντήρησης άργόσχολων κυριών, άγκυροβολείο οικόγενειαρχών και ή κόλαση των παιδιών!

Μετά απ' αυτή τή μέρα ό Γιούαν ζούσε σε συνεχή άγωνία. Ούτε ή μάνα, ούτε ή Λοβίτσα, ούτε τά μικρότερα άδέρφια και ακόμα λιγότερο ό πατέρας μπορούσαν να κερδίσουν τήν έμπιστοσύνη του. Παντού

έχθροί. Τό Θεό δέν τόν γνώριζε, μόνο απ' τό «ό Θεός πού τό παιδί αγαπά»

Σάν παιδί ήταν άθειστής, άν και στις σκοτάδι ένιωθε όπως τόν τρελό και τό ζωο τήν παρουσία κακών πνευμάτων.

«Ποιός ήπια τό κρασί;» ρωτούσε τόν έαυτό του. Για ποιόν δράστη υπέφερε; Καινούριες έντυπώσεις, νέες λύπες πού τόν έκαναν να ξεχάσει γρήγορα τήν έρώτηση. Ωστόσο τό Ολιβερό αυτό γεγονός σφραγίστηκε στη μνήμη του.

Είχε χάσει τήν έμπιστοσύνη των γονιών, τό σεβασμό των άδερφών, τήν προστασία τής θείας. Η γιαγιά σιωπούσε. Ίσως για δικούς της λόγους να δεχόταν τήν άθωότητά του. Δέν τόν μάλωνε αλλά και δέ μιλούσε. Δέν είχε τίποτα να πεί.

Ήταν σάν ένα άτομο τιμωρημένο. Τιμωρημένος για ψέμα πού τόσο σιχαινόταν στο σπίτι, για κλέψιμο, πού ακόμα και τή λέξη δέν πρόφεραν ποτέ. Είχε χάσει κάθε εκτίμηση, σάν πολίτης ύποπτος, και τ' άδέρφια του τόν κορόιδευαν γιατί είχε ξεσκεπαστεί.

Οι συνέπειες όλων αυτών πού για κείνον ήταν γυμνή πραγματικότητα στηρίζονταν σε κάτι άνύπαρκτο: τό λάθος του. Μτφρ.: ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΜΕΛΜΠΕΡΓΚ

## Οί καυτερές μέρες του Τρότσκυ

Ό Τρότσκυ γράφει, όλο γράφει. Θά έξιτορήσει τήν άγάπη του για τή ζωή και τήν άπερίοριστη πίστη του στο διαλεκτικό ματεριαλισμό. Θά μās διηγηθεί για τή Νατάσα, θά μās περιγράψει τις μακρόσυρτες λουρίδες από χλόη πού 'ναι κάτω απ' τά παράθυρά του σπαρμένες, θά επαναλάβει για χιλιοστή φορά τόν άκαταμάχητο άθεισμό του και θά σκεφτεί πάνω στον έπερχόμενο θάνατό του.

Είναι πρωί. Ό Τρότσκυ όπως πάντα κάθεται στο άπέριττο γραφείο του. Τακτοποιεί τήν άλληλογραφία του, βάζει καινούριο στυλόχαρτο. Ό καφτός μεξικάνικος ήλιος τσουρουφλίζει τήν πρασινάδα κάτω απ' τό παράθυρο, πού αυτή τή στιγμή ή Νατάσα άνοιγει διάπλατα. Ό Τρότσκυ διορθώνει, σημειώνει. Η Νατάσα και ή χλωρίδα παρεμβάλλονται μέσα στο κείμενο πού έπεξεργάζεται. Ένας άντρας θά χτυπήσει τόν Τρότσκυ μέ μιάν αίχμηρή άξίνα στο κεφάλι. Στο κείμενο γίνεται λόγος για τούς δύο γιούς του — πού δολοφονήθηκαν.

Περιγράφει ακόμη πώς δολοφονήθηκαν φίλοι του, γραμματείς και σωματοφύλακες του στο δρόμο απ' τή Ρωσία για τό Μεξικό. Στο Βερολίνο, όπου τήν έστειλε για ψυχαναλυτική θεραπεία, ή κόρη του αυτοκτονεί.

Η πέννα του δέ σταματά, ούτε υποτάσσεται σε μεμονωμένα άτομα. Ό Τρότσκυ θά μās αναλύσει τό «πιστεύω» του στο Διαλεκτικό Ματεριαλισμό, τήν πίστη του σε μιάν έννοια. Η μητέρα του είχε δυσκολίες στο διάβασμα. Καθόταν πάνω από ένα βιβλίο και διάβαζε ύπομονετικά: «Βήτα, άλφα...».

Ό Τρότσκυ έλεγε:

«Αν μου δινόταν ή ευκαιρία ν' αρχίσω πάλι απ' τήν άρχή, θά προσπαθούσα ν' άποφύγω όρισμένα λάθη, ώστόσο άμετάκλητη θά έμενε ή κύρια γραμμή πού χάραξα για τή ζωή. Θά πεθάνω σάν προλετάριος επαναστάτης, σάν μαρξιστής, σάν διαλεκτικός ματεριαλιστής».

σμένο τσεκούρι». Άλλοι άποφάνθηκαν ότι ήταν «άξίνα πάγου». Ό ίδιος ό Τρότσκυ δέν είδε τίποτε — το 'ρθε πισώπλατα καταπάνω του. Άλλά τό φονιά του θά τόν δαγκώσει στο χέρι. Γράφει ότι θ' άπόφευγε λάθη, άπρονοησίες, άν ξεκινούσε για τή ζωή πάλι απ' τήν άρχή. Ό ήλιος λάμπει και χτές, τό ίδιο και αύριο. Ό Τρότσκυ λατρεύει

### Λέοναρντ Μίχαελς

τό πράσινο πού δροσίζει τά παράθυρά του, τό αφήνει να όργιάζει μέσα στα γραφτά του.

Έμείς φωνάζουμε: «Έντάξει, Λεόν Νταβίντοβιτς Μπρονστάιν, δέν ύπάρχει καιρός πιά για ποίηση!».

Δέ μās άκούει. Τό ποιήμα του είναι μιά παρέλαση από πτώματα. Ό θόρυβος έκκωφαντικός. Η γραφή του ένα ποδοβολητό. Άρβυλα τσαλαπατούν τις έννοιες των γραπτών του. Ό ήλιος φωτίζει τά πράσινα λειβάδια.

Κι ή Σέντοβα, ή άριστοκρατική, σηκώνει τόν άγκωνά της στους φωτογράφους.

«Βλέπετε; Αυτή τήν άπαίσια σκισματιά τήν έκανε κάποια σφαίρα. Ό καλός μου δέν είναι ό όποιοσδήποτε».

Χτές τά πολυβόλα θερίσανε τήν κρεβατοκάμαρά μας».

Ό Τρότσκυ ό ίδιος όμολογεί, πώς αυτός ήταν πού ψιθύρισε στ' αυτί του σταλινικού πράκτορα τήν ιδέα τής έξορίας. Έτσι χάθηκε ή ιδέα αυτή στο κεφάλι του Στάλιν. Άρα, στην πραγματικότητα ήταν ό ίδιος ό Τρότσκυ πού

έστειλε τόν Τρότσκυ στην έξορία και γάζωσε τήν κρεβατοκάμαρά του μέ ριπές πολυβόλου. Τώρα πού γράφει ότι μπορεί κανείς να ξαναγεννηθεί, δίπλα του κάθεται κάποιος μέ τ' άδιάβροχο στο χέρι και μέ κρυμμένο τό σφυράκι.

Μιλά νευρικά για τόν πρωτόγονο, άλφαθητικό ύλισμό. Ξαφνικά σταματά. Μάχεται. Σταλαγματιές αίματος διαχέονται μέσα στα μάτια του. Ωστόσο κατορθώνει ν' άναγνωρίσει περί τίνος πρόκειται. Ποιός ήταν πού είπε ότι ό Λένιν είναι ήθικά άποκρουστικός, ό Στάλιν άξεστος, πού μισεί τις ιδέες και ό Πάρβους ένα καλοθερμένο παχύδερμο μπουλντόγκ; Ήταν ό Τρότσκυ.

Τώρα ό Τρότσκυ κρατά γερά τό χέρι του δολοφόνου του άνάμεσα στα σαγόνια του. Δαγκώνει μέ τήν όργη τής βαθιάς γνώσης. Αυτό τό χέρι έπέμενε να του θυμίζει κάτι. Άραγε τί; Έξω, οι φύλακες μέ όπλα και τηλεσκοπία γυροφέρνουν τις επάλξεις του φρούριου-σπιτιού του. Τή στιγμή πού ό Τρότσκυ ούρλιάζει, αυτοί φουαρούν κάτω απ' τόν καυτερό ήλιο. Μετά τόν βλέπουν μπρός στο παράθυρό του αιμάσσοντα και τυφλό — ένα ιστορικό άστέρι, μιάν άνεπανάληπτη μορφή. «Πώς;» κραυγάζει. Ό δολοφόνος στέκει πίσω του. Σκύβει και ρουφά, κλαίγοντας σάν παιδί, τό αίμα απ' τό κατακομματιασμένο χέρι. Οι φύλακες άνεβοκατεβαίνουν μέ τά όπλα τους τις σκοπιές.

Ό Φρόνυτ άνάβει ένα πούρο και θυμάται τή σκηνή αυτή. Λέει: «Ό Τρότσκυ κι έγώ ήμασταν γείτονες στη Βιέννη». Ό Τρότσκυ θαύμαζε τόν Φρόνυτ. Του 'στειλε τήν καλύτερη κόρη του για θεραπεία. Τώρα ό Τρότσκυ βγάζει κραυγές μπρός στο παράθυρο: «Τί σημαίνουν όλ' αυτά; Αυτή ή ζέστη... Μέ τέτοια ζέστη ένα άδιάβροχο παλτό...».

Ό Τρότσκυ σωριάζεται δίπλα στο ξύλινο γραφείο του. Μονάχα λίγα δευτερόλεπτα χρειάζονται για να σημειώσει:

«Προφυλαχτείτε από άδιάβροχα πανωφόρια  
τις καυτερές ήμέρες στο Μεξικό».

Μτφρ.: ΜΑΡΙΑ - ΛΟΥΙΖΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ



Τρότσκυ

Μέσα στην κάψα τής καλοκαιριάτικης ήμέρας ό διαλεκτικός ματεριαλισμός βγάζει ένα σφυράκι απ' τό άδιάβροχό του. Μερικοί είπαν πώς ήταν «σκουρια-

# Τά λέπια ή τό άλλο έργο

ΒΡΕΓΜΕΝΕΣ πλάκες μεγάλες, όχι κανονικές, όχι τετράγωνες, κανένα σχήμα, μόνο βρεγμένες και γυαλίζουν, από νερό ή λίπος λιωμένο, τό θέατρο παίζει, κλειστό από παντού και παίζει, εκείνη δέν μπορεί νά μπει, άκούει, μόνο άκούει, τό θέατρο παίζει για μία μόνο φορά, ένα βράδι μόνο, ή φωνή του και οι βρεγμένες πλάκες, βρέχει άσταμάτητα. Τό σχήμα της άθλιο μικρό, νά εισχωρήσει στό ρήγμα πού αφήνουν οι λέξεις, βροντάει τήν πόρτα, τούς τοίχους, δέν μπορεί νά μπει, κλειστά από παντού, δέν χωράει τίποτα — γιατί τό θέατρο αυτό παίζεται για μία μόνο βραδιά και ό κόσμος πολύς, ό ένας άπάνω στόν άλλο, εκείνη έξω στό δρόμο, ίσως διάδρομο μέ τις βρεγμένες πλάκες άτσαλες και τή φωνή

του μόνο.

“Όσο παίζεται τό έργο εκείνη μιλάει μαζί του, όχι άκριβώς «μιλάει» άφού ούτε νά μπει μέσα στό έργο δέν μπορεί και μόνο ή φωνή του σ' αυτήν, ώστόσο φράση μέ φράση ένα άλλο έργο παράλληλο, χωρίς καμιά άκουστική. “Ο κόσμος χειροκροτάει, ό κόσμος άκούει και βλέπει — τό έργο.

Τήν ίδια ώρα, τό άλλο έργο γίνεται φράση μέ φράση, άνάσα μεγάλη και παύση, λέξεις πού είναι δικές της και θά ήταν και δικές του άν εκείνος είχε ύπάρξει σάν πρόσωπο πραγματικό αλλά

## Κωστούλα Μητροπούλου

— ή φράση δέν έχει «σώμα» δέν έχει τέλος, είναι ένα έργο πού δέν έχει τίτλο και μόνο έτσι: Τό άλλο έργο.

“Εκείνη διηγείται και είναι ή δική του ιστορία αυτή, μία άλλη ιστορία και τή διηγείται, παράλληλη και ύπάρχει πραγματική, είναι μία ιστορία μέ ένα πάθος. Αυτό τό πάθος σάν άρρώστια μέ λέπια και βγαίνουν σκληρά, άπαισία μυρωδιά και βγαίνουν δύσκολα — τρέχουν πράσινα νερά σάπια και ό άρρωστος πεθαίνει. *Αυτή ή ιστορία μέ τό πάθος είναι τό άλλο έργο.* “Εκείνος πού ύποκλίνεται τώρα είναι αυτός και ένας άλλος και έχει περάσει τήν άρρώστια μέ τά λέπια, έχει ξεχάσει και πίνει για νά ξεχνάει. “Ο κόσμος όρθιος χειροκροτάει «μπράβο», τό πάθος μία ιστορία πού δέν έγινε, ώστόσο *μία ιστορία* και τούς ένάνει, έντελώς παράλογα και χωρίς ποτέ νά χωρέσει εκείνη μέσα στό έργο πού παίζεται, μία ιστορία κοινή, δική τους: τό άλλο έργο. Γιατί αυτό τό πάθος μοιρασμένο σέ δύο, σέ τέσσερα και άλλο, είναι δικό τους, μ' ένα παράξενο σχήμα πού δείχνει Χ είναι δικό τους, μέ μία παράλογη άνάγκη για τήν τέλεια σιωπή δικό τους, ένα πάθος άσχετο μ' αυτούς τούς δυό μαζί, κι ώστόσο δικό τους. “Αφού εκείνη φυτρώνει στό σώμα της μικρές τοϋφες άγριο άγνωστο βότανο, ή επιθυμία της γι' αυτόν σκεπασμένη μέ λέπια σκληρά και τά βγάξει ένα ένα, σκληρά και δύσκολα και δέ θέλει πού τά βγάξει γιατί τό πάθος αυτό είναι δικό της και τό φυλάει, σκάει τό δέρμα της και τό ξερνάει, μά πάλι θέλει πολύ νά τό κρατάει στό αίμα της κι άλλοτε νά φύγει ή άρρώστια πράσινα νερά και σάπια κι όλο γυρίζει εκεί και ξύνει τις κλειδωμένες πόρτες μέ τά νύχια της και περιμένει τή φωνή του.

“Εκείνος πίνει τό ίδιο του τό αίμα άνακατωμένο μέ οινόπνευμα πού καιει και τά μάτια του φλόγες στό άδειο ενός τελάρου από ξηλωμένη διαφήμιση για ένα έργο πού έπαιζε τόν πρώτο ρόλο — δέν έχει περιθώρια για έννοχές, για δάκρυα, για μεταμέλεια. Πίνει πικρό δηλητήριο τό αίμα του τό βρώμικο και μπερδεμένο μέ τό οινόπνευμα και δέρνει τό κορμί του στην άδειανή άρένα στό άρχαιο μαύρο πελώριο κενό έτοιμο νά καταπιεί φωνές, κορμιά, φώτα, όλα. Θέλει νά ξεχάσει, παίζει τούς ρόλους μιας χαμένης προαιώνιας άγωνίας και τό πάθος του σέρνεται πίσω του φίδι στενό και μακρύ και γλίτσα, τυλίγεται στό πόδια του και τόν τραβάει στό χώμα, είναι ό άφέντης και ό δοϋλος μαζί, κάποτε έκανε έρωτα μ' ένα κορμί έφηβο ξανθό και ζεστό μέσα στη νύχτα του

“Αργους πλάι στό χαλάσματα μιας πανάρχαιης καταστροφής. Ξύπνησε άλαλος, άλαφιασμένος, τό πάθος του 'χε πάρει όλες τις αισθήσεις και τις είχε κάνει μία και κείνο τό έφηβο ξανθό κορμί δέν ήταν κοριτσιού, δέν ήταν άγοριού, ήτανε πράσινα νερά και λέπια χωμένα στις σάρκες του μία νύχτα όλόκληρη κι ύστερα μία ζωή.

“Ο κόσμος χειροκροτάει μανιασμένα, ένα φεγγάρι ήλιθιο έχει καθίσει πάνω σ' ένα πλήθος πού τόν κατασπαράζει σά νά κάνει θυσία άρχέγονη, εκείνη ξέρει πώς δέν έχει άλλο σχήμα για τό πάθος τους, τό τόσο κοινό και άσχετο μ' αυτούς τούς δυό, ένα Χ πελώριο και πουθενά μία ρωγή για νά τόν φτάσει, ποτέ δέ θά φτάσει μέχρι τό δέρμα του, μέχρι τό στόμα του, μέχρι τά μέλη του πού είναι τό σώμα του πάθους της, ποτέ. Γιατί εκείνος άλλοπαρμένος και σάρκινος, σέρνει τό κορμί του άλλου, μακριά πολύ μακριά κι από τήν ίδια τή φωνή του πού παίζει μέσα στη νύχτα ρόλους πανάρχαιης άγωνίας και γδέρνει μέ λύσσα τά λέπια πού του φράζουν τή φωνή. Κάποια στιγμή τό άλλο έργο έχει από μόνο του ύπάρξει, άληθινό άυταρκες, μία ιστορία για ένα πάθος πού δέν του βρήκαν ποτέ ένα όνομα.

*Τό άλλο έργο και ή νύχτα μέ τό ήλιθιο φεγγάρι.* “Η παράσταση είναι εκείνος και τό θέατρο ή νύχτα, όλόκληρη αυτή ή καλοκαιρινή νύχτα ζεστή έναστρη ύγρη κολλημένη στους ιδρωμένους κροτάφους πού είναι άπέναντι στό μάτια της άκριβώς, τούς χωρίζει τό μαύρο άδειο του χώρου πού μοιάζει μέ χοάνη ή μέ άρχαιο ύπόγειο τάφο κι ώστόσο είναι θέατρο. Γιατί εκείνος παίζει και βαδίζει μ' ένα είδος μεγαλοπρέπειας τελετουργικής διασχίζει χιαστί τις βρεγμένες πλάκες και χάνεται και πάλι έρχεται κοντά πολύ κοντά, όλα είναι λογικά και συγκεκριμένα: ένα έργο, μία παράσταση, μία νύχτα καλοκαιρινή, ένα πάθος. Τά πρόσωπα είναι τρία, όχι, πέντε, μόνο πού τά δυό πεθαίνουν, γιατί ό νεκρός έραστής είναι ή άφορμή για τή γυναίκα νά τόν ξαναβρεί, είναι μία γυναίκα μέ πρόσωπο σημαδεμένο και μία παράλογη έπαρση άφού ό νεκρός έραστής ώραιος σά θεός ήτανε πάντα άνάμεσα τους, πρόσωπο τραγικά άνευθουνο, ένα ξόανο και μόνο τό πάθος τόν διατηρούσε στό φως. “Εκείνη και τό ήλιθιο φεγγάρι καταμεσίς στό χώρο μέ τό διπλό πάθος χιαστί, εκείνη και τό άλλο έργο παράλληλο μέ τήν παράσταση, εκείνη ένα πρόσωπο ξένο μέ τή δομή του λογικού έργου και ύπάρχει. Κάποιος λέει «αυτός ό ήθοποιός παίρνει ναρκωτικά» τό πάθος έχει

τή μορφή όρνιου άρπαχτικού, άνάμεσα σ' αυτόν και σέ κείνη τά έρείπια συμβόλων, τό πάθος κατασπαράζει αυτόν αφήνοντάς τον έκθετο στη μέση ενός έργου λογικού, μέ «δρώμενα» φόνους και έρωτες και χαμένους δρόμους και αίμα. “Εκείνη μένει μόνη μέ τό πάθος όρνιο γαντζωμένο στην καρδιά της και φωνάζει «είναι αυτός», τό κοινό παραληρεί, τό ήλιθιο φεγγάρι πέφτει στη μέση της σκηνής και σβήνει, τό πρόσωπό του έκμαγειό και ύποκλίνεται, ένας βρυκόλακας τό όρνιο έχει φωνή, κρά, έχει κρωγμούς και τρυπώνει και μόνο τό σώμα του μένει άδειο. “Ανάμεσα στις λέξεις πού του έλεγαν, σ' αυτές πού εκείνος έλεγε, τά δσα χαμένα βράδια, τό σχήμα του όρνιου κάθιζε βαρύ. “Ανάμεσα σ' αυτό τό ελάχιστο πού ήταν ή στιγμή τής συνάντησής τους σ' ένα πελώριο Χ πού καταργούσε κάθε άλλο σχήμα είχε ύπάρξει άυταρκες τό άλλο έργο. Κομμάτια σπασμένα από παιχνίδι παιδικό πού θά 'φτιαχνε ένα γεφύρι ή ένα πύργο, μία σύνθεση μέ χρωματιστά γυαλιστερά χαρτόνια, ζωγραφισμένα μέ άλάθευτη λογική και άξαφνα σκόρπια: Τό άλλο έργο και τό πάθος τής ιστορίας τους. “Εκείνη μαζεύει αυτά πού κανένας άλλος δέν έχει προσέξει στην παράσταση, τά συγκεντρώνει όλα σ' ένα μικρό άδειο χώρο, κάπου άνάμεσα στην καρδιά και στό σκέλια. Δέν είναι όρατά ούτε συγκεκριμένα αυτά πού μαζεύει μέ τόση προσοχή και προσήλωση. Είναι στιγμές των ματιών φευγαλέες, μικροί σπασμένοι κύκλοι από τά δάχτυλά του στό κενό, ένα ελάχιστο τόξο στόν άέρα από τό κορμί του άπέναντι στό μάτια της, τό κεφάλι του μία άσήμαντη στιγμή πού τινάζεται σάν έλάφι, ή φωνή του όταν γυρίζει πρós τά μέσα και δέν άνευθύνεται σέ κανένα. Τό άλλο έργο είναι δικό της. Μόνο εκείνη ξέρει νά συνδυάσει τά κομμάτια του και νά φτιάξει εκείνο τό άγνωστο στους άλλους ψηφιδωτό, ένα παιχνίδι για περιεργους φιλότεχνους πού ψάχνουν μέ περίσκεψη τή σταματημένη κίνηση των άγαλμάτων. Τό πάθος σέ σχήμα Χ πάντα, ένα όρνιο άγνωστο στους ειδικούς, παίρνει μέρος από τήν άρχή μέχρι τό τέλος στό άλλο έργο: Είναι τό κύριο πρόσωπο. Δέν ύπάρχουν διάλογοι και γενικά ό λόγος έχει παραχωρήσει τή θέση του σ' ένα είδος τριγμών, ήχων σπασμένων, φθόγων και μακρινών λυγμών. “Όλα τά άλλα γίνονται μέ τόν ίδιο τρόπο πού θά γινόταν μία ζωή σέ παραλήρημα, ώστόσο ζωή. “Απαραίτητη λεπτομέρεια: Δέν ύπάρχει κοινό και λείπουν έντελώς τά χειροκροτήματα.



# Τά άρχέτυπα τῆς λογοτεχνίας

Είναι φανερό πώς ή κριτική δέν μπορεί νά είναι συστηματική, έκτός αν υπάρχει κάποια ποιότητα στη λογοτεχνία πού νά τῆς επιτρέπει κάτι τέτοιο· μιά τάξη λέξεων αντίστοιχη μέ τήν τάξη τῆς φύσης στις φυσικές επιστήμες. Ένα άρχέτυπο δέν θά έπρεπε νά είναι μόνο μιά έννοια κατηγορία τῆς κριτικῆς, αλλά νά αποτελεί τό ίδιο μέρος μιᾶς συνολικῆς μορφῆς. Καί αυτό μᾶς οδηγεί άμέσως στό έρώτημα τί είδους συνολική μορφή μπορεί νά δει ή κριτική στη λογοτεχνία. Η έξέταση τῶν τεχνικῶν τῆς κριτικῆς μᾶς έχει φτάσει μέχρι τήν ιστορία τῆς λογοτεχνίας. Ολόκληρη ή ιστορία τῆς λογοτεχνίας κινεῖται από τό πρωτόγονο ὡς τό περίτεχνο. Καί ἐδῶ βλέπουμε τή δυνατότητα νά θεωρήσουμε τή λογοτεχνία σάν μιά περιπλοκή μιᾶς σχετικᾶ περιορισμένης καί άπλης ομάδας τύπων πού μποροῦν νά μελετηθοῦν σέ πρωτόγονο πολιτισμό. Ἐάν είναι έτσι τά πράγματα, τότε ή αναζήτηση γιά άρχέτυπα είναι ένα είδος λογοτεχνικῆς ανθρωπολογίας πού ασχολεῖται μέ τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ή λογοτεχνία ἐμπνέεται από πρό-λογοτεχνικές κατηγορίες, ὅπως τά τελετουργικά, οἱ μῦθοι καί τά παραμύθια. Ἐντιλαμβάνομαστε ἔπειτα πώς ή σχέση ανάμεσα στις κατηγορίες αυτές καί τή λογοτεχνία δέν είναι μέ κανένα τρόπο μιά σχέση καταγωγῆς, ὅπως τις βρίσκουμε νά ἐπανεμφανίζονται στά πιό μεγάλα κλασικά ἔργα — στην πραγματικότητα μοιάζει νά ὑπάρχει μιά γενική τάση από τήν πλευρά τῶν μεγάλων κλασικῶν νά ἐπανερχονται σέ αυτές. Αυτό συμφωνεῖ μέ ένα αἶσθημα πού ὅλοι μας ἔχουμε: ὅτι ή μελέτη μέτριων ἔργων τέχνης, ὅσο ἐνεργητική καί αν είναι παραμένει ἐπιμονα μιά τυχαία καί περιφερειακή μορφή τῆς κριτικῆς ἐμπειρίας, ἐνῶ ἀντίθετα τό μεγάλο ἀριστοῦργημα μοιάζει νά μᾶς φέρνει σέ ένα σημείο ὅπου μποροῦμε νά δοῦμε έναν τεράστιο ἀριθμό συγκλινόντων μορφῶν σπουδαιότητας. Στό σημείο αυτό ἀρχίζουμε νά ἀναρωτιόμαστε αν μποροῦμε νά δοῦμε τή λογοτεχνία ὄχι μόνο σάν νά περιπλέκει τόν ἑαυτό τῆς μέσα στό χρόνο, αλλά σάν νά ἐπεκτείνεται στό ἰδεατό διάστημα από κάποιο ἀφανές κέντρο.

Ἡ ἐπαγωγική αὐτή κίνηση πρὸς τό άρχέτυπο είναι μιά πορεία ἀπομάκρυνσης, κατά κάποιο τρόπο, από τή δομική ἀνάλυση, ὅπως ἀκριβῶς ἀπομακρυνόμαστε από έναν πίνακα αν θέλουμε νά τόν δοῦμε σάν σύνθεση καί ὄχι σάν ἀπλές πινελιές. Στό πρώτο πλάνο τῆς σκηνῆς τοῦ νεκροθάφτη στόν «Ἄμλετ», π.χ., ὑπάρχει μιά περίπλοκη λεκτική κατασκευή πού ἐκτείνεται από τά λογοπαίγνια τοῦ πρώτου παλιάτσου, μέχρι τόν «μακάβριο χορό» τοῦ μονολόγου τοῦ Γιόρικ πού μελετᾶμε στό τυπωμένο κείμενο. Ένα βῆμα πίσω καί βρισκόμαστε στην ομάδα τῶν κριτικῶν Wilson, Knighi καί Sprugeton ἀκούοντας τό συνεχῆ καταϊγισμό τῶν εἰκόνων τῆς διαθορᾶς καί τῆς παρακμῆς. Καί ἐδῶ ἐπίσης, καθῶς ή αἴσθηση τοῦ τόπου στη σκηνή αὐτή καί σέ ὁλόκληρο τό ἔργο ἀρχίζει νά μᾶς παρουσιάζεται, βρισκόμαστε στό δίκτυο τῶν ψυχολογικῶν σχέσεων πού ἦταν τό κύριο ἐνδιαφέρον τοῦ Bradley. Μά, ἐπιτέλους, λέμε, ξεχνᾶμε τό είδος: ὁ «Ἄμλετ» είναι θεατρικό ἔργο. Καί μάλι-

στα Ἐλισαβετιανό θεατρικό ἔργο. Ἐτσι πηγαίνουμε ἀκόμα ένα βῆμα πίσω στην ομάδα τοῦ Stoll καί Shaw καί βλέπουμε τή σκηνή συμβατικά, σάν μέρος τοῦ δραματικοῦ περιβάλλοντός τῆς. Ένα βῆμα ἀκόμη καί μποροῦμε νά ἀρχίσουμε νά βλέπουμε τό άρχέτυπο τῆς σκηνῆς, καθῶς ὁ «θάνατος» ἀγάπης» (Liebestod) τοῦ ἥρωα καί ή πρώτη ἀδιαμφισβήτητη

## Νόρδοπ Φράυ

δήλωση τῆς ἀγάπης του, ή μάχη του μέ τόν Λαέρτη καί ή ἐπισφράγιση τῆς δικῆς του μοίρας καί ή ξαφνική νηφαλιότητα τῆς διάθεσῆς του, πού σημειῶνει τή μετάβαση πρὸς τήν τελική σκηνή, ὅλα μορφοποιούνται γύρω από ένα πῆγμα μέσα καί μιά ἐξοδὸ ἀπό τόν τάφο πού τόσο παράξενα ἔμενε χάσκοντας ἐπάνω στη σκηνή.

Σέ κάθε στάδιο κατανόησης αὐτῆς τῆς σκηνῆς ἐξαρτιόμαστε από κάποιο ἰδιαίτερο είδος ἐπιστημονικῆς ὀργάνωσης. Χρειαζόμαστε πρώτα κάποιον ἐπιμελητή νά μᾶς τακτοποιήσει τό κείμενο, ἔπειτα τό ρήτορα καί τό φιλόλογο, μετά τόν ψυχολόγο τῆς λογοτεχνίας. Δέν μποροῦμε νά μελετήσουμε τό είδος χωρίς τή βοήθεια τοῦ κοινωνικοῦ ιστορικοῦ τῆς

λογοτεχνίας, τοῦ φιλοσόφου τῆς λογοτεχνίας καί τοῦ μαθητῆ τῆς «ιστορίας τῶν ἰδεῶν». Γιά τό άρχέτυπο χρειαζόμαστε έναν ανθρωπολόγο τῆς λογοτεχνίας. Τώρα ὅμως πού ἔχουμε θεμελιώσει τό βασικό σχῆμα κριτικῆς, ὅλες αὐτές οἱ ἐπιρροές φαίνονται νά συγκλίνουν στη λογοτεχνική κριτική ἀντί νά ξεκινᾶνε από αὐτήν μέ κατεύθυνση πρὸς τήν Ψυχολογία, τήν ἱστορία καί τά ὑπόλοιπα. Συγκεκριμένα, ὁ ανθρωπολόγος τῆς λογοτεχνίας πού ἀναζητᾶ τήν πηγή τοῦ μῦθου τοῦ «Ἄμλετ» ἀπό τό προσαιζητηρικό ἔργο στόν Σάξο καί ἀπό τόν Σάξο στούς μῦθους τῆς φύσης δέν ἀπομακρύνεται ἀπό τόν Σαίξπηρ: πλησιάζει κοντιότερα στό άρχέτυπο ἀπό τό ὁποῖο ὁ Σαίξπηρ ξαναδημιούργησε...

Ὁ ρυθμός ή ή συνεχῆς κίνηση είναι βαθιά ριζωμένη στόν κύκλο τῆς φύσης, καί κάθε πράγμα στη φύση πού νομίζουμε πώς ἔχει κάποια ἀναλογία μέ ἔργα τέχνης, ὅπως π.χ. τό λουλουδί ή τό κελάϊδισμα τοῦ πουλιτοῦ, πηγάζει ἀπό έναν βαθύ συγχρονισμό ἀνάμεσα σέ έναν ὀργανισμό καί στούς ρυθμούς τοῦ περιβάλλοντός του, ἰδιαίτερα μάλιστα τοῦ ἡλιακοῦ ἔτους. Στά ζῶα, μερικῆς ἐκφράσεις συγχρονισμοῦ, ὅπως οἱ χοροί τοῦ ζευγαρώματος τῶν πουλιῶν, θά μπορούσαν ἴσως νά ὀνομαστοῦν τελετουργικά. Στην ἀνθρώπινη ζωῆ ὅμως ένα τελετουργικό μοιάζει νά είναι ένα είδος ἐκούσιας προσπάθειας (ἐξ οὗ καί τό

μαγικό στοιχείο πού περικλείεται μέσα του) νά ξανακερδιθεῖ μιά χαμένη ἀντιστοιχία μέ τό φυσικό κύκλο. Ένας ἀγρότης πρέπει νά μαζέψει τή σοδειά του σέ μιά συγκεκριμένη στιγμή τοῦ χρόνου, αλλά ἐπειδή αὐτό είναι κάτι ἀθέλητο, αὐτός τοῦτος ὁ θερισμός δέν ἀποτελεῖ ἀκριβῶς μιά τελετουργία. Ἐκεῖνο πού παράγει τά τραγούδια τοῦ θερισμοῦ, τίς θυσίες τοῦ θερισμοῦ καί τά λαϊκά ἔθιμα τοῦ θερισμοῦ, πού ἀποκαλοῦμε τελετουργικά, είναι μιά ἐσκεμμένη ἐκφραση μιᾶς ἐπιθυμίας νά συγχρονιστοῦν σ' αὐτή τήν ἐποχή ἀνθρώπινες καί φυσικές ἐνέργειες. Στό τελετουργικό ἐπομένως μποροῦμε νά βροῦμε τήν ἀρχή τῆς διήγησης, ὄντας τό τελετουργικό μιά χρονική διαδοχή πράξεων, ὅπου ή συνειδητή τους ἔννοια ή δήλωση παραμένει λανθάνουσα. Μπορεῖ νά γίνει ἀντιληπτή ἀπό έναν παρατηρητή, αλλά βρίσκεται σέ μεγάλο βαθμό κρυμμένη ἀπό τοῦς ἴδιους τοῦς μετέχοντες. Ἡ ἔλξη τοῦ τελετουργικοῦ είναι πρὸς τήν καθαρῆ διήγηση, ή ὁποία, αν θά μπορούσε νά γίνει κάτι τέτοιο, θά ἦταν μιά αὐτόματη καί ἀσυνείδητη ἐπανάληψη. Θά ἔπρεπε ἀκόμα νά προσέξουμε τή συνήθη τάση τοῦ τελετουργικοῦ νά ἀποκτήσει ἐγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα. Ὅλες οἱ σημαντικές ἐπαναλήψεις στη φύση: ή μέρα, οἱ φάσεις τῆς σελήνης, οἱ ἐποχές καί τά ἡλιοστάσια τοῦ ἔτους, τά κρίσιμα σημεία τῆς ὑπαρξῆς ἀπό τή γέννηση μέχρι τό θάνατο συνδέονται μέ τελετουργικά καί οἱ περισσότερες ἀπό τίς μεγάλες θρησκείες είναι ἐφοδιασμένες μέ μιά καθορισμένη γενική ομάδα τελετουργικῶν πού ὑποδηλώνουν, αν μποροῦμε νά τό ποῦμε ἔτσι, ὁλόκληρο τό πεδίο τῶν δυνατῶν σημαντικῶν πράξεων στην ἀνθρώπινη ζωῆ...

Ὁ μῦθος είναι ή κεντρική πληροφοριακή δύναμη πού παρέχει ἀρχετυπική σημασία στό τελετουργικό καί ἀρχετυπική διήγηση στό χρῆσμό. Ἐπομένως, ὁ μῦθος είναι τό άρχέτυπο, παρόλο πού θά ἦταν ἴσως χρῆσιμο νά λέμε τή λέξη μῦθος μόνον ὅταν ἀναφερόμαστε στη διήγηση καί άρχέτυπο μόνον ὅταν μιλάμε γιά σημασία. Στόν ἡλιακό κύκλο τῆς ἡμέρας, στόν ἐποχιακό κύκλο τοῦ ἔτους καί στόν ὀργανικό κύκλο τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς βρίσκεται ένα μοναδικό δείγμα σημασίας ἀπό τό ὁποῖο ὁ μῦθος κατασκευάζει μιά κεντρική διήγηση γύρω ἀπό μιά μορφή πού είναι ἐν μέρει ή φυσική γονιμότητα καί ἐν μέρει κάποιος θεός ή ἀρχετυπικός ἀνθρώπος. Ἡ ἀποφασιστική σημασία αὐτοῦ τοῦ μῦθου ἔχει ἐπιβληθεῖ στούς λογοτεχνικούς κριτικούς κατά κύριο λόγο ἀπό τόν Jung καί τόν Frazer, αλλά τά βιβλία πού είναι τώρα διαθέσιμα ἐπάνω στό θέμα αὐτό δέν είναι πάντα συστηματικά στην προσέγγισή τους καί γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο παραθέτω τόν ἀκόλουθο πίνακα φάσεων:

1. Ἡ φάση τῆς αὐγῆς, τῆς ἀνοιξῆς καί τῆς γέννησης. Μῦθοι τῆς γέννησης τοῦ ἥρωα, τῆς ἀναγέννησης καί τῆς ἀνάστασης, τῆς δημιουργίας (γιατί οἱ τέσσερις φάσεις είναι ένας κύκλος), τῆς ἤττας τῶν δυνάμεων τοῦ σκότους, τοῦ χειμῶνα καί τοῦ θανάτου. Δευτερεύοντες



Ἀνθρώπινο χέρι καί τρεῖς μορφές (προϊστορικό)

χαρακτήρες: ο πατέρας και η μητέρα. Το άρχετυπο της φαντασιογραφίας και του μεγαλύτερου μέρους της διθυραμβικής και ραψωδιακής ποίησης.

2. 'Η φάση του ζενίθ, του καλοκαιριού και του γάμου ή του θριάμβου. Μύθοι της αποθέωσης, της Ιερογαμίας και της εισόδου στον Παράδεισο. Δευτερεύοντες χαρακτήρες: ο σύντροφος και η νύφη. Το άρχετυπο της κωμωδίας, του βουκολικού και του είδυλλίου.

3. 'Η φάση της δύσης, του φθινοπώρου και του θανάτου. Μύθοι της πτώσης, του θεού που πεθαίνει, του βίαιου θανάτου, της θυσίας και της απομόνωσης του ήρωα. Δευτερεύοντες χαρακτήρες: ο προδότης και η σειρήνα. Το άρχετυπο της τραγωδίας και της έλεγείας.

4. 'Η φάση του σκοταδιού, του χειμώνα και της διάλυσης. Μύθοι του θριάμβου αυτών των δυνάμεων, μύθοι των κατακλυσμών και της επιστροφής του χάους, της ήττας του ήρωα και μύθοι για το λυκόφως των θεών. Δευτερεύοντες χαρακτήρες: ο δράκος και η μάγισσα. Το άρχετυπο της σάτιρας (δές π.χ. το τέλος του «The Dunceiad» του A. Pope) (...)

(...) Είναι μέρος της δουλειάς του κριτικού να δείξει πως όλα τα λογοτεχνικά είδη προέρχονται από το «μύθο της αναζήτησης»: πρόκειται όμως για λογική συναγωγή μέσα στα πλαίσια της επιστήμης της κριτικής: ο μύθος της αναζήτησης θα αποτελέσει το πρώτο κεφάλαιο όποιωνδήποτε εγχειριδίων κριτικής θα γραφτούν στο μέλλον και θα βασίζονται σε μια αρκετά οργανωμένη κριτική γνώση για να ονομάζονται «εισαγωγές» ή «περιλήψεις» και να παραμείνουν ικανά να επιζησουν έτσι ώστε

να δικαιώσουν τον τίτλο τους (...)

'Η σημασία του θεού ή του ήρωα στο μύθο έγκειται στο γεγονός ότι τέτοιοι χαρακτήρες που συλλαμβάνονται κατ'εικόνα του ανθρώπου και που παρόλα αυτά έχουν περισσότερη δύναμη πάνω στη φύση, χτίζουν σταδιακά το δράμα μιας παντοδύναμης προσωπικής κοινότητας, πέρα από μίαν αδιάφορη φύση. Αυτή είναι η κοινότητα στην οποία μπαίνει συνήθως ο ήρωας κατά την αποθέωσή του. Έτσι ο κόσμος αυτής της αποθέωσης αρχίζει να αποτραβιέται από τον περιστροφικό κύκλο της αναζήτησης, όπου κάθε θρίαμβος είναι παροδικός. Έτσι, αν δούμε το μύθο της αναζήτησης σαν ένα σχήμα παραστάσεων, βλέπουμε την αναζήτηση του ήρωα πρώτ' απ' όλα σε σχέση με την επιτυχία της. Αυτό μας παρέχει το βασικό σχήμα των άρχετυπικών παραστάσεων, το δράμα της άθωότητας που βλέπει τον κόσμο στα πλαίσια μιας καθολικής ανθρώπινης κατανόησης. Άνταποκρίνεται και συνήθως βρίσκεται στη μορφή της θεώρησης του ανέκπτωτου ή αναμάρτητου κόσμου ή του παράδεισου στη θρησκεία. Μπορούμε να το ονομάσουμε σαν την κωμική δψη της ζωής, σε αντίθεση με την τραγική δψη, ή όποια βλέπει την αναζήτηση μόνο στη μορφή του προκαθορισμένου κύκλου της.

Τελειώνουμε με έναν δεύτερο πίνακα περιεχομένων, στον οποίο θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε τα βασικά στοιχεία των κωμικών και τραγικών δψων. Μία ουσιώδης αρχή της άρχετυπικής κριτικής είναι ότι οι ατομικές και καθολικές μορφές μιας παράστασης είναι ταυτόσημες για λόγους που είναι για μας τώρα πολύ περίπλοκοι. Προχωρού-

με άκολουθώντας το γενικό σχέδιο του παιχνιδιού των είκοσι ερωτήσεων ή, αν προτιμάτε, της Μεγάλης Άλυσίδας των Όντων (Great Chain of Being).

1) Στην κωμική θεώρηση ο ανθρώπινος κόσμος είναι μία κοινότητα, ή ένας ήρωας που αντιπροσωπεύει την εκπλήρωση της επιθυμίας του αναγνώστη. Το άρχετυπο των παραστάσεων του συμποσίου, της συμμετοχής, της τάξης, της φιλίας και της αγάπης. Στην τραγική θεώρηση ο ανθρώπινος κόσμος είναι μία τυραννία ή αναρχία ή ένα άτομο ή ένας απομονωμένος άνθρωπος, ο ήγέτης με γυρισμένη την πλάτη του στους οπαδούς του, ο έκφοβιστής γίγαντας των φαντασιογραφιών, ο εγκαταλελειμμένος ή προδομένος ήρωας. Ο γάμος ή κάποια αντίστοιχη ένωση ανήκουν στην κωμική δψη. Η πόρνη, η μάγισσα και άλλες ποικιλίες της «φοβερής μητέρας» του Γιούγκ ανήκουν στην τραγική θεώρηση. Όλες οι θεϊκές, ήρωικές, άγγελικές ή άλλες υπεράνθρωπες κοινότητες ακολουθούν το ανθρώπινο σχήμα.

2) Στην κωμική θεώρηση ο ζωικός κόσμος είναι μία κοινότητα κατοικιδίων ζώων, συνήθως ένα κοπάδι πρόβατα ή κάποιο αρνί ή κάποιο από τα εύγενικά πουλιά, συνήθως ένα περιστέρι. Το άρχετυπο των βουκολικών εικόνων. Στην τραγική θεώρηση ο ζωικός κόσμος εμφανίζεται με τη μορφή των θηρίων και των άρπακτικών πουλιών: λύκων, γυπών, φιδιών, δράκων κ.λ.π.

3) Στην κωμική θεώρηση ο φυτικός κόσμος είναι ένας κήπος, άλσος ή πάρκο ή κάποιο δέντρο της ζωής ή ένα τριαντάφυλλο ή λωτός. Το άρχετυπο των Άρκαδικών εικόνων, όπως αυτής του πράσινου κόσμου του Marvell ή των

κωμωδιών του Shakespeare που εκτυλίσσονται στα δάση. Στην τραγική θεώρηση είναι ένα άπαισιο δάσος όπως αυτό στον Comus ή στην εισαγωγή του Inferno (Κόλαση) ή κάποια χέρσα γη ή μία έρημος ή ένα δέντρο του θανάτου.

4) Στην κωμική θεώρηση ο ανόργανος κόσμος είναι κάποια πόλη ή κάποιο κτίριο ή κάποιος ναός ή κάποια πέτρα — συνήθως μία πολύτιμη άστραφτερή πέτρα —, στην πραγματικότητα όλη ή κωμική σειρά. Ιδίως ένα δέντρο μπορεί να θεωρηθεί σαν φωτεινό ή πύρινο. Το άρχετυπο των γεωμετρικών εικόνων: Έδω ανήκει ο άστροφώτιστος θόλος. Στην τραγική θεώρηση ο ανόργανος κόσμος παρουσιάζεται με τη μορφή έρημων, βράχων και έρειπίων ή με τη μορφή άποτρόπαιου γεωμετρικού σχήματος, όπως είναι ο σταυρός.

5) Στην κωμική θεώρηση ο άσχημάτιστος κόσμος είναι ένα ποτάμι, κατά παράδοση με τέσσερις πηγές που έπηρέασε την Άναγεννησιακή εικόνα του έγκρατου σώματος με τις τέσσερις διαθέσεις του. Στην τραγική θεώρηση ο κόσμος αυτός παρουσιάζεται συνήθως ως θάλασσα, όπως ο διηγηματικός μύθος της διάλυσης εμφανίζεται τόσο συχνά ως ο μύθος του κατακλυσμού. Ο συνδυασμός των παραστάσεων της θάλασσας και του κτήνου μας δίνει τον Λεβιάθαν και τα παρόμοια υδρόβια τέρατα.

Μτφρ. ΜΑΡΙΑ Δ. ΤΣΑΟΥΣΗ

Τό κείμενο είναι από τό βιβλίο *Dramatic Theory and Criticism. Greeks to Grotowski* by Bernard F. Dukore.

## Ποίηση

### Κώστας Μόντης

#### Μνημόσυνο

Άνέφερες δυό Γιώργους, παπά μου  
θά τους ξεχωρίσει ο Θεός:  
"Όχι να πληρώνουμε γι' άλλους.

#### 'Η καρδιά πρὸς τό μυαλό

Πρὸς Θεοῦ, δέν είπα τέτοιο πράμα,  
δέν είπα να μή λογαριάζεσαι.  
"Όμως μήν ξεχνᾶς  
πὼς τουλάχιστο κοιμᾶσαι ἐσὺ τὰ βράδια.

#### Κοιτάζοντας στην τηλεόραση ένα μικρό Άραπάκι πού σκότωσαν οί Ίσραηλίτες

Τό κρατοῦσε κάποιος ἀπαλά στην ἀγκαλιά του  
—τό ένα χεράκι πεσμένο μπροστά—  
έτσι ὅπως κρατοῦσα τό κοιμισμένο ἐγγονάκι μου.

#### Ζωή πρὸς ἀνθρώπους

Πότε σᾶς ὑποσχέθηκα,  
πού σᾶς ἤξερα πρὶν:  
'Εδωπέρα γνωριστήκαμε.

#### Ζωή πρὸς ἀνθρώπους

Καί να τό ξέρετε κι αυτό:  
Εἴσαστε οί μόνοι σ' ὀλάκερο τό βασίλειο  
πού διαμαρτυρόσαστε,  
εἴσαστε οί μόνοι πού σηκώνετε παντιέρα, εἴσαστε οί μόνοι  
πού κάνετε φασαρία.  
Εὐτυχῶς πού οί ἄλλοι δέν καταλαβαίνουν.

#### Βάπτιση

Τί συγκαταβατικά πού κοιτάζει  
τ' ἄμαρτωλό βρεφάκι ὁ παπάς  
καί παρακαλεῖ τό Θεό να τό συγχωρέσει  
για τό μῆλο πού 'φαγε ἡ Εὐᾶ!

#### 'Η λήθη

Μήν τήν ἐκβιάζετε,  
χειροτερεύετε τήν κατάσταση.  
'Αφήστε τη μονάχη να μελετήσῃ τό θέμα,  
ἀφήστε τη μονάχη να μελετήσῃ ἀντικειμενικά τό θέμα,  
να κάνει τίς ἐκτιμήσεις της,  
να δει τί μπορεί να γίνει.

#### 'Εκκλησιαστικά

"Όχι «μετά φόβου Θεοῦ»,  
«μετά φόβου ἀνθρώπου» να λέτε.

#### Πρὸς Λίβανο

Φωτιά πού μᾶς ἀναψαν τὰ πετρέλαια, γείτονα!  
Καί να πεις ἦταν δικά μας!

#### Πρὸς Λίβανο

Δέν ἔχει αὐτός ὁ δρόμος πεζοδρόμια, γείτονα, δέν ἔχει.  
Νά τό καταλάβουμε!

#### 'Ιησοῦς

'Αφήστε τα αὐτά.  
Πέστε μου μονάχα για τόν ἀνθρωπο πού 'γινε Θεός,  
πέστε μου για τούς δέκα-δώδεκα ψαράδες  
πού μάζεψε καί ξεκίνησε.



# Ο καυγάς για τό πάπλωμα\*

Πολλοί είναι αυτοί που επισημαίνουν, τόν τελευταίο καιρό, τό χαμηλό επίπεδο τών νέων ποιητών, που συνοδεύεται και από μία τάση ομαδοποίησης και άλλη-λολιβανίσματος.

Οί επισημάνσεις αυτές, γενικά σω-στές, λειτουργούν, ωστόσο, μέσα από άλλα κανάλια, για τόν πολύ απλό λόγο ότι ή παράλληλη κατάδειξη τών αιτίων που επιχειρείται, είναι στή βάση της λανθασμένη. Η ύποκουλτούρα, και σέ συνάφεια ή όποια Ισοπέδωση, δέν μπο-ρεί νά αντιμετωπίζεται σάν φαινόμενο απλό, σάν μία εποχιακή συγκυρία. Κάθε μορφή πολιτισμού είναι συνέπεια ενός συστήματος αξιών και, επομένως, ενός τρόπου ζωής που μπορεί νά διαμορφώνε-ται από τά δεδομένα της στιγμής, τήν περιρρέουσα ατμόσφαιρα, τις άτομικές ή συλλογικές συνεισφορές του παρόν-τος, αλλά έχει τις ρίζες της στα θεμε-λιώδη έρωτήματα τών προηγούμενων και, κυρίως, στις προτάσεις και τις λύ-σεις που έχουν δοθεί. Χωρίς αυτή τή

βασική παραδοχή δέν μπορεί νά υπάρξει καμιά συνέχεια. Αυτοί που παίζουν στή λογοτεχνία, ξέρουν λίγο πολύ ότι ή συνύπαρξή τους μέ δσους έδωσαν ένα έργο, που τό συνεχίζουν και σήμερα, προϋποθέτει και τήν αποδοχή αλλά και ένα ποσοστό αντίθεσης, χωρίς τό όποιο κανένας απολύτως δέν μπορεί νά προσ-διοριστεί. Η έκλογή και ή απόρριψη είναι βασικά στοιχεία της καλλιτεχνι-κής δημιουργίας και δέν έχει νά κάνει αν λειτουργούν θετικά ή άρνητικά. Στις γνήσιες περιπτώσεις, οί επιλογές και οί απόρριψεις είναι πάντοτε αποτελέσματα προσωπικών εκτιμήσεων κι άσχετα από τό γενικό κλίμα, λειτουργούν θετικά ή άποθετικά.

Η εμφάνιση της δικής μας γενιάς, τουλάχιστον, δσον άφορά όρισμένα πρόσωπα κι όχι τό σύνολό της, χαιρετί-στηκε μέ ένθουσιασμό, χωρίς επιφυλά-ξεις, μέ ίκανά ποσοστά μεροληψίας, κάποτε έξοργιστικής, συνοδεύτηκε από ποικίλες υπερβολές, συνδυάστηκε μέ ύ-παρκτές και, κατά κόρον, άνώπαρκες κοινές άναφορές και χαιρετίστηκε, γενι-κά, σάν ένα έξαιρετικό φαινόμενο για τά ελληνικά γράμματα. Τήν εποχή που έμ-φανιστήκαμε ή πίτα ήταν ολόκληρη και μακρινή και κανείς δέν είχε πάρει άκόμα τό πρώτο κομμάτι. Ο καυγάς για τή μοιρασιά άρχισε πολύ άργότερα. Ήταν μία ήρωική εποχή και πολύς κόσμος ψαχνόταν από δώ κι από κεί. Φυσικά τό ψάξιμο, κατά τό μεγαλύτερο ποσοστό, κατευθυνόταν προς τά έξω και οί άνησυ-

χιες πάσης φύσεως αυτό τό στόχο έξυ-πηρετούσαν: τήν έξεύρεση στηριγμά-των.

Τά πράγματα δέν ήταν και τόσο τραγι-κά και, σέ τελευταία άνάλυση, ή τραγι-κότητα στήν περιοχή της τέχνης είναι κι αυτή ένα ζήτημα προσωπικό, μόνο που μέ τή δημόσια πλευρά της έπαιζαν και παίζουν άτιμωρητί πάρα πολλοί.

## Αναστάσης Βιστωνίτης

Κάποια μέρα τά παιδιά «μεγάλωσαν» κι άποφάσισαν νά χειραφετηθούν από τούς πατέρες τους. Τότε άπεδείχθη ότι άνθρα-κες ό θησαυρός και πολλοί περί πολλά έτύρβασαν. Η άνεξέλεγκτη άπνομη έ-παίνων και θαυμασμάτων κάποτε πληρώ-νεται και οί έπαινεθέντες ανταπέδωσαν χολήν αντί του μάνα γιατί και διότι. Και τότε άρχισε ή λεγόμενη αντίστροφη μέτρηση αλλά ή πίτα ήδη είχε μοιρα-στεί και ήταν πολύ άργά. Κανείς ως τότε, από τήν πρώτη μεταπολεμική γε-νια, δέν άναρωτήθηκε δημόσια γιατί ή λεγόμενη γενιά μας του '70 δέν είχε πεζογραφία αξία λόγου. Χωρίς τή συνύ-παρξη τά είδη δέν άκμάζουν, οί περιοχές μένουν άξεκαθάριστες και οί διαφορές άδιευκρίνιστες. Πραγματικά, ύπήρχε κρίση και ήταν σαφώς ιδεολογική. Τό πρόβλημα της ταυτότητας, όπως ή έπο-χή και οί δυσκολίες της τό έθεταν,

άγνοήθηκε συστηματικά ενώ οί περισ-σότεροι αποδύθηκαν στήν προσπάθεια νά βρουν τις συγγένειες και τά σημεία άναφοράς μέ άμφίβολα αποτελέσματα.

Η γενιά μας ανακάλυπτε τήν ποίηση τών μεταπολεμικών και οί μεταπολεμι-κοί συγγραφείς ανακάλυπταν τή δική μας γενιά. Ήταν ένας τρόπος νά πούν κάποτε τό λόγο τους, νά χειραφετηθούν από τή γενιά του '30 που μία ζωή τούς είχε καταδυναστεύσει. Μικρό τό κακό, μικρή κι ή εκατέρωθεν άφέλεια. Όμως, τό πρόβλημα της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς δέν άφορούσε, πρώτιστα, άρχές ή ξεκαθάρισμα διαφορών αλλά, από ένα σημείο και πέρα, έμπαινε ζήτημα έξου-σίας. Χρόνια τώρα ή ύπόθεση της ελλη-νικής λογοτεχνίας —κι όχι χωρίς λό-γο— έντοπίστηκε στο πρόβλημα του ξεκαθαρίσματος διαφορών μέ τή γενιά του '30. Η Ιστορία δηλαδή περιορίστη-κε από ένα σημείο και πέρα στο πώς θά γλύψουμε και μεϊς λιγάκι τό κόκαλο. Υπήρξαν περιπτώσεις μεταπολεμικών συγγραφέων, που έδωσαν κατά του κατε-στημένου της γενιάς του '30 τή μάχη τους. Όμως ή μεταπολίτευση σημάδεψε τά πράγματα διαφορετικά και για μεγά-λο διάστημα συντήρησε τις άνεπάρ-κειες. Είδαμε νά διανέμεται ή έξουσία, και πάλι, στή γενιά του '30. Αυτή ή άνοκομιδή τών όστων και ή νεκρανά-σταση, έδειχνε ταυτόχρονα και τήν ά-ντοχή αυτής της γενιάς που άκόμα δυνα-στεύει τόν τόπο. Τότε είδαμε, ταυτόχρο-

\* Τό κείμενο αυτό είχε διαφορετική μορφή και γράφτηκε εύκαιριακά, σάν άπάντηση σέ μία συνέντευξη που είχε δώσει ό συγγραφέ-νος Τ. Σινόπουλος στήν «Αύγή», τήν 31-10-80. Παρόλο τόν περιστασιακό του χαρακτήρα τό κείμενο, για μένα, διατηρεί, στο μεγαλύτε-ρο βαθμό, τήν επικαιρότητά του και τό δημο-σιεύω τώρα μέ κάποιες μετατροπές

## ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ ΑΚΟΥΑΡΕΛΛΕΣ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ

Πλατεία Σταδίου 5, Αθήνα 501 - τηλ. 7228.263  
Διάθεση στήν Αθήνα: Σόλωνος 114 - τηλ. 36.30.214

## ΕΚΑΤΟ ΓΚΡΑΒΟΥΡΕΣ

ΤΟΥ 1797

ΠΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΟΥΝ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ  
Η ΝΕΑ ΙΟΥΣΤΙΝΗ Ή ΤΑ  
ΠΑΘΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΡΕΤΗΣ

ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΜΕΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΙΟΥΛΙΕΤΑΣ,  
ΤΗΣ ΑΔΕΡΦΗΣ ΤΗΣ, Ή Η  
ΠΡΟΚΟΠΗ ΤΗΣ ΔΙΑΦΘΟΡΑΣ

ΤΟΥ ΜΑΡΚΗΣΙΟΥ

ΝΤΕ ΣΑΝΤ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΜΑΥΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ»

να, τούς μεταπολεμικούς πολέμιους της να συμμετέχουν κι αυτοί στη διανομή της εξουσίας, συγγραφείς που έχουν περάσει τα πενήντα να αποκαλούνται «νεότεροι», και για τό ζήτημα αυτό να μην έχει κανένας τό κουράγιο να γράψει δυό κουβέντες. Τό παιχνίδι της εξουσίας έχει συνέπειες άπέναντι στη δουλειά και, κυρίως, φορτώνει με έτερογενείς εθύνες τούς καλλιτέχνες. Κολακεύοντας τούς νεότερους σου δέν στηρίζεις τη δική σου δουλειά, όπως άφελως μερικοί νόμισαν. Άπλως, άνοίγεις τούς άσκούς του Αϊόλου κι ό χώρος νοθεύεται από άτομα πού ή σχέση τους με την τέχνη είναι περιστασιακή και θνησιγενής. Έτσι τό ζήτημα βιβλίο έχει άφεθεί στα χέρια των δημοσιογράφων και της κάθε προσωποποιημένης προχειρότητας τύπου — άς μή λέμε όνόματα — και κανένας δέν φταίει για τίποτα μιά και οι λέξεις «κουλούρα», «πολιτισμός» και τέχνη τείνουν να γίνουν συνώνυμες με δ,τι βάλει ό νοός του ανθρώπου. Κάποιοι εκπρόσωποι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς νομίζουν ότι οι νεότεροι τούς έχουν κηρύξει τόν πόλεμο. Τώρα πού και ή δική μου γενιά, ακολουθώντας τη γνήσια ελληνική παράδοση (πού θέλει τούς πνευματικούς ανθρώπους να ένστερνίζονται και να εκπροσωπούν τά πιό χυδαία και ταπεινά κίνητρα και τήν πιό άτιμη και άνήθικη συμπεριφορά άπέναντι στους όμότεχούς τους, παλιότερους και νεότερους), άρχισε να φατριάζεται και να άναδεικνύει αυτούς πού θά άποτελέσουν τίς βασικές έστιες — κι ό Θεός να μέ βγάλει ψεύτη — δέν υπάρχει ούτε κηρυγμένος ούτε άκήρυχτος πόλεμος. Μόνο πού άποτελεί φαινόμενο πραγματικά άξιο για ψυχανάλυση ή κοινωνιολογική έρευνα, ή άλληλεξόντωση επί πνευματικού επιπέδου της δικής μου γενιάς, πού διεξάγεται με τέτοια μανία και δίψα όσο ποτέ άλλοτε στό παρελθόν. Καλύτερα να σωπαίνουμε μπροστά στό φαινόμενο όλοι. Οι νεότεροι όμαδοποιούνται και συνασπίζονται σε κλίκες όχι από μόνοι τους, αλλά αντιγράφοντας τά μοντέλα των προηγούμενων. Γαλουχήθηκαν με τή νοοτροπία αυτή από τούς παλιότερους, αυτών τίς

συνήθειες ξεσήκωσαν, άταβιστικά άντέγραψαν τά συμπτώματα και τά χαρακτηριστικά του παρασιτισμού πού είναι ριζωμένος στην καλλιτεχνική φάρα.

Σήμερα βλέπουμε να άλωνίζουν στο

χώρο, και ιδιαίτερα στην περιφέρειά του, άτομα μέτριας διανοητικότητας, χαμηλής αισθητικής στάθμης, με άξεκαθάριστες ιδέες, λιμασμένα για προβολή. Νά φτιάξουν όνομα, να τούς παραδε-

χτούν. Άς μήν περιμένουν καμιά μάχη. Μόνο κολακείες πλέον, έμετικά λιβανωτά, προσκολλήσεις και ύποβολή διαπιστευτηρίων. Ποιά ιδεολογία και γιατί; Τά πάντα έχουν εκπονηθεί. Ούτε μάχες, ούτε πόλεμοι. Τά πυρά είναι άσφαιρα κι οι πυροβολισμοί άκούγονται στις ταβέρνες. Ποιός και γιατί να διαβάσει και να ένημερωθεί, άφού κάτι τέτοιο, πρακτικά, είναι άνώφελο και χρονοβόρο; Καλύτερα να κάνει δημόσιες σχέσεις. Αυτές άνοίγουν τήν πόρτα. Έκφυλισμός; Όχι, μάρκετινγκ. Σ' όλα τά επίπεδα υπάρχει μιά μέθοδος, πού τό σύστημα τη χρησιμοποιεί και χρυσώνει τό χάπι. Ναί, είναι άλήθεια: τά καλλιτεχνικά προβλήματα έχουν τεχνητά μετατεθεί, και προβάλλονται στον κόσμο μέσα από τό χώρο της ύποκουλτούρας. Υπάρχει μιά έξευτελισμένη φιλολογία της καθημερινότητας και έξευτελισμένα άνθρωπάρια πού τήν τρέφουν. Ό χώρος δοκιμάζεται σκληρά από τέτοιες παρεμβολές και κανείς δέν πρέπει να άπορεί πού παρουσιάζει αυτά τά χάσματα.

Άς άναλογιστούν οι συγγραφείς και οι ποιητές της γενιάς πού βρίσκεται σήμερα σε πλήρη άνθιση τό κοινωνικό, οικονομικό και πνευματικό καθεστώς μέσα στο όποιο καλούνται οι νεότεροι τους να υπάρξουν και να δουλέψουν. Ό καθένας κουβαλάει τό βάρος της δικής του εθύνης, αλλά τίποτα και κανένας δέν υπάρχει στο κενό. Πέρα από τίς άξιολογήσεις, πρώιμες ή όψιμες, καλές ή κακές, πρόχειρες ή σοβαρές, υπάρχει, τελικά, ή άλλη — μεγάλη — εθύνη του έλέγχου και της δημιουργίας των προϋποθέσεων, χωρίς τίς όποιες δέν μπορούμε να μιλάμε για δημιουργία. Άν ή δική μου γενιά έχει κάποια εθύνη, θά πρέπει, άποκλειστικά και μόνο, να μετρήσει και να ξεκαθαρίσει τά δικά της άπλυτα και κυρίως να σκεφτεί, κάποια στιγμή, τί φέρνει — και άν — στα ελληνικά γράμματα, πού είναι και τό μόνο πού μπορεί να τή δικαιώσει και να τήν καταξιώσει.

## Γιάννης Βαρβέρης

### Μέ τό ταξί καλπάζοντας

Ρομαντικό ταξί μέσα στη νύχτα  
σάν άμαξα δαιμονισμένη.  
Μαστίγωσε τούς μαύρους σου άμαξά  
ρίξε στην Πανεπιστημίου τ' άλογά σου  
μέ μιά έλαφρά μου κλίση χαιρετώντας  
τίς φευγαλέες δεντροστοιχίες των περιπτέρων  
καθώς μεθάω μέσα στη νύστα τόσων φώτων  
πού με καλούν από τόν Πύργο των πηδάκων.  
Βίτσισε λέω και στρίψε τήν Όμόνοια  
ό Κόμης μέσ στα τόσα μύχια δώματα  
έδω τά έξαίσια σώματά του βασανίζει  
μιά βουή πού κάθεται στα κόκκαλά μου δμίχλη  
χύσου λοιπόν στην άσφαλή μας άσφαλο  
κει πού κοπάζουν τά οδρλιαχτά  
στην κατηφόρα.  
Μάρνη κι εγώ βουλιάζω πιό βαθιά στο κάθισμά μου  
μέ τόν καπνό μου σάν Ζορρό να μέ τυλίγει  
να μέ προδίνει μόλις φτάνει μπρός στο τζάμι  
κι ό άγέρας τόν άρπάζει από τή μέρτα.  
Θά μείνεις τέλος μόνο εσύ κι εγώ άμαξά  
εγώ πού έχω από πριν σοφά μετρήσει  
τίς πιθανές γωνίες των καθρεφτών σου  
για να μή δεις ποτέ τό πρόσωπό μου  
και μέσ στην άπνοια της πλατείας πού χλιμιντρίζει  
να μή μέ δεις τώρα σάν κατεβαίνω  
πού θά φυσήξω λίγο τήν κορφάδα των μαλλιων σου  
για να μου πούν  
χωρίς να νιώσεις  
Καληνύχτα.



## 4 νέα βιβλία του ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

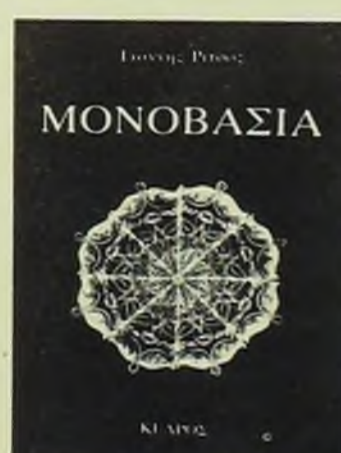
στις εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ



**ΑΡΙΟΣΤΟΣ  
Ο ΠΡΟΣΕΧΤΙΚΟΣ**  
(Πεζογράφημα)



**ΙΤΑΛΙΚΟ  
ΤΡΙΠΤΥΧΟ**  
(Ποιήματα)



**ΜΟΝΟΒΑΣΙΑ**  
(Ποιήματα)



**ΥΠΟΚΩΦΑ**  
(Ποιήματα)

## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γεωργίου Γενναδίου 6 (πάροδος Ακαδημίας) - Τηλ.: 36.15.783

# Αυτός που λέει "Όχι"

## (μιά παιδική όπερα του Μπ. Μπρέχτ)

### ΓΙΑΤΙ ΟΠΕΡΑ, ΚΑΙ ΓΙΑΤΙ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ:

Τό ενδιαφέρον του για τήν όπερα σάν μιά μορφή τέχνης μέ πρόσφορα στοιχεία για εκμετάλλευση, τό έδειξε ο Μπρέχτ ήδη στά 1927 μέ τήν "Όπερα τής πεντάρας" και άργότερα μέ τό *Μαχαγκόνυ*. Πρόσεξε πώς από τή φύση τής όπερα είναι άποστασιοποιητική. «Τήν πραγματικότητα πού μās προσφέρει ή όπερα όπτικά», γράφει στίς παρατηρήσεις του για τό *Μαχαγκόνυ*, «τήν άναίρουν ή μουσική και τό τραγούδι: π.χ. Ένας άνδρας πού σιγοπεθαίνει είναι πραγματικός. Όταν όμως ταυτόχρονα τραγουδά, μπαίνουμε στό χώρο του παράλογου». Μιά όπερα για παιδιά έχει πέρα άπ' αυτές τις άποστασιοποιητικές ιδιότητες και ένα επιπλέον καθαρά παιδαγωγικό προτέρημα: δίνει τήν εύκαιρία στον συμμετέχοντα μαθητή νά μάθει παίζοντας. Ο μαθητής τραγουδώντας και παρουσιάζοντας τά διδακτικά κείμενα παίρνει ένεργό μέρος στον προβληματισμό τους, πράγμα πού δέ θά μπορούσε νά συμβεί άν ήταν ένας παθητικός θεατής τους.

### ΤΟ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟ ΠΡΟΤΥΠΟ

Η όπερα *Αυτός που λέει Ναι* είναι μιά διασκευή του γιαπωνέζικου έργου *Τανικό*, και γράφτηκε μέ τήν εύκαιρία του «Φεστιβάλ Νέας Μουσικής» του Βερολίνου τό 1930, όπου παρουσιάστηκε σέ μουσική του Κούρτ Βάιλ. Τό *Τανικό* (ό τίτλος σημαίνει «Τό γκρέμισμα στην κοιλάδα») είναι ένα κλασικό έργο του γιαπωνέζικου θεάτρου Νό, του όποιου ο Μπρέχτ ήταν θερμός θαυμαστής. Η λιτή αισθητική και ή άμεση διδακτικότητα των διδακτικών του έργων χρωστούν πολλά σ' αυτόν τό θαυμασμό.

Σάν πιθανός συγγραφέας του *Τανικό* άναφέρεται κάποιος Τσεντσίκου (1405-1468). Τό έργο δέν είναι παραμύθι αλλά θρησκευτική άσκηση, κάτι πού θά 'χε σημασία για τόν Μπρέχτ.

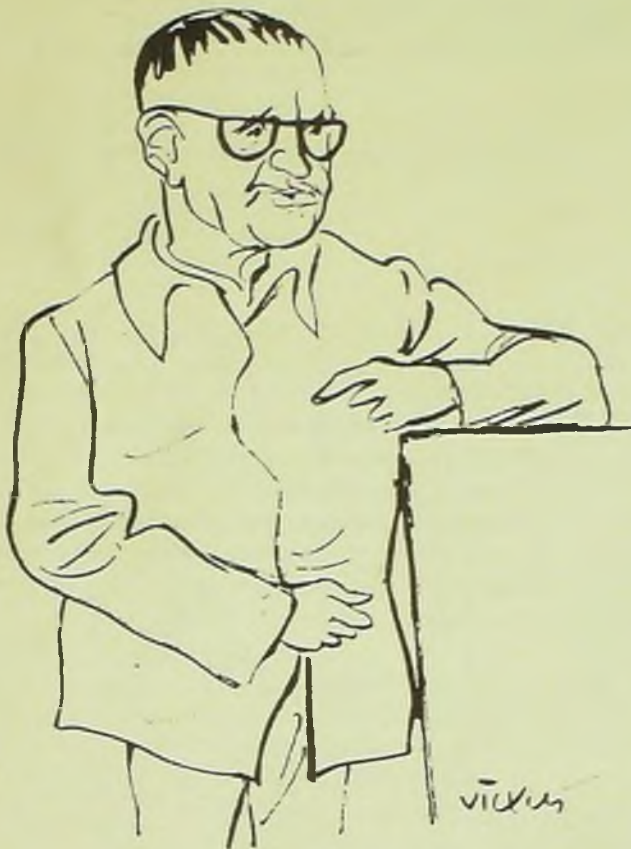
Στό *Τανικό* τό άγόρι άρρωσταίνει στό δρόμο και πρέπει νά θανατωθεί γιατί ή άρρώστια του είναι μιά ένδειξη των Θεών για τήν ψυχική άκαθαρσία του και βάσει σέ κίνδυνο τήν υπόλοιπη άποστολή.

Τό γιαπωνέζικο έργο θυμίζει έντονα τήν άρχαία τραγωδία στό ότι τό μυθικό στοιχείο είναι τόσο καθοριστικό, πού δέν άφήνει κανένα περιθώριο για λογικές λύσεις. Διαμέσου καθιερωμένων θρησκευτικών έθιμων άποφασίζουν κι εδώ οι θεοί για τή μοίρα των θνητών. Έτσι, από τή στιγμή πού τό άγόρι άρρωσταίνει, ή τύχη του έχει κριθεί άμετάκλητα.

### ΤΟ ΑΡΧΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ

Στήν πρώτη διασκευή του *Αυτός που λέει Ναι*, ο θάνατος του άγοριού γίνεται άναγκαίος για λογικούς κι όχι θρησκευτικούς λόγους, όπως συμβαίνει στό πρότυπο. Αντικαθιστώντας τά μυθικά στοιχεία του γιαπωνέζικου μύθου μέ λογικές έννοιες, ο Μπρέχτ δίνει τό πολιτικό διδάγμα ότι ή θυσία, ως κι αυτής τής ίδιας τής ζωής, είναι καμιά φορά άναγκαία για χάρη του κοινωνικού συνόλου.

Στό τέλος του έργου, δέν είναι ή άρρώστια πού καθορίζει τή μοίρα του άγοριού, αλλά ή στενωσιά του παραγωγίου πού δέν επιτρέπει τό πέρασμα σέ κάποιον πού κουβαλά δεύτερο στην άγκαλιά του. Μή μπορώντας νά συνεχίσει μέ τό άγόρι, ή ομάδα άποφασίζει νά συνεχίσει δίχως αυτό. Τό έθιμο άπαγορεύει στον άρρωστο νά ζητήσει άπ' τήν ομάδα νά γυρίσει πίσω μαζί του, άνα-



Μπέρτολντ Μπρέχτ

### Εισαγωγή - μετάφραση: Αναστασία Ματζιρη

γκάζοντάς τον έτσι νά συμφωνήσει μέ τό θάνατό του. Όλα διαδραματίζονται σύμφωνα μέ τό έθιμο, και τό άγόρι λέει Ναι.

### ΟΙ ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Στό γιαπωνέζικο έργο τό έθιμο είναι άπόλυτο και άναντίλεκτο. Ο θάνατος του παιδιού δέ σηκώνει συζήτηση. Όστόσο, μέσα στό λογικό μπρεχτικό πλαίσιο, όπου τά πράγματα έχουν μιάν αντικειμενική και πρακτική ύπόσταση (άρα, κατανοητή και άποδεκτή), ή μοιραία λειτουργία του έθιμου δέν πείθει διόλου. Μάλλον εκπλήττει και έξοργίζει. Αυτό άλλωστε έδειξαν κι οι αντιδράσεις τόσο όρισμένων κριτικών στην πρώτη επίσημη παρουσίαση τής όπερας στις 23 Ιουνίου 1930, όσο κι αυτές των μαθητών του Γυμνασίου Κάρλ Μάρξ του Βερολίνου, όπου παρουσιάστηκε για δεύτερη φορά στό τέλος του ίδιου χρόνου. Έτσι ή Weltbühne μιλά για μιά «άποθώωση τής ανθρώπινης βαναυσότητας», ενώ ένας άλλος κριτικός συμπεραίνει έξοργισμένος: «Δίχως ιδιαίτερους λόγους πετούν τό παιδί στον γκρεμό. Κι ή κεντρική διδαχή του έργου ποιά νομίζετε ότι είναι; πάνω άπ' όλα, παιδί μου, νά 'σαι υπάκουος στην παράδοση, δίχως ποτέ νά τήν ξεετάξεις, όσο φρικτά παράλογη και νά σου φαίνεται αυτή! Είναι καταληκτικό, τό πόσο αυτού του είδους ή συγκαταβατικότητα θυμίζει εκείνη κατά τή διάρκεια του πολέμου! Πίστη στην έξουσία και τυφλή ύποταγή — και στίς δύο περιπτώσεις...».

Μέ σύγχυση αντιμετώπισαν κι οι παραπάνω μαθητές τό ήθικό διδάγμα τής όπερας. Έκφράζοντας τήν άμφιβολία τους για τή λογική του έθιμου, τά παιδιά προσπάθησαν νά σκεφτούν τρόπους νά σωθεί τό άγόρι. Ένας δεκαπεντάχρονος

πρότεινε π.χ. νά μεταφερθεί τό άγόρι μέ σκοινί άπέναντι. Άλλο παιδί πρότεινε νά δοκιμάσει ή ομάδα νά περάσει άπέναντι μέ τό παιδί, και νά μοιραστούν μαζί του τό θάνατο, άν αυτή ή προσπάθεια άποτύχει. Ένα δωδεκάχρονο κορίτσι ήταν τής γνώμης πώς ή μητέρα του άγοριού θά άρρωστήσει περισσότερο όταν μάθει τό θάνατό του. Ένα εννιάχρονο άγόρι δηλώνει άπλά: «δέ μ' άρέσει αυτό τό έθιμο», ενώ άλλο νομίζει πώς τό άγόρι δέ θά 'πρεπε νά τό δεχτεί.

Τουλάχιστον άλλο τόσο ενδιαφέρον έχει τό γεγονός πώς τό ίδιο έργο βρήκε σταθερή ύποστήριξη από αντιπροσώπους του κατεστημένου, πού δέν μπορούσαν νά πιστέψουν πώς ένας δηλωμένος... άθεος μέ τήν άποτρόπαιη φήμη του κομμουνιστή κατάφερε νά γράψει ένα τόσο χριστιανικό έργο! Η ιδέα τής ήρωικής αυτοθυσίας για χάρη των συνανθρώπων μας, χαρακτηρίστηκε άπ' τόν άστικό τύπο σάν «ή ύπέρτατη ύποχρέωση και χαρά κάθε χριστιανού». Η όπερα σημείωσε τέτοια έξιτυχία σέ χριστιανικούς κύκλους και κρατικά ιδρύματα όπως τό ραδιόφωνο, τά σχολεία κλπ., πού οι παραστάσεις του ήταν για πολύ καιρό στό πρόγραμμα τής ημέρας! Μιά έξέλιξη, πού δέν τήν περίμενε κι ούτε τήν έπιθυμούσε ο μαρξιστής Μπρέχτ. Έτσι, άποφάσισε νά ξαναγράψει τό *Αυτός που λέει Ναι*, τό όποιο μέσα σέ λίγους μήνες είχε μετατραπεί σέ δύο καινούρια έργα.

### Αυτός που λέει "Όχι" και Αυτός που λέει Ναι

Στό *Αυτός που λέει "Όχι"*, ο μύθος παραμένει ο ίδιος ως τό σημείο πού τό άγόρι αρνείται τό έθιμο και άπαιτεί άπ' τήν ομάδα νά τό μεταφέρει πίσω σπίτι του.

Μ' έναν μονόλογο πού συγκινεί για τό θάρρος και τή λογική του, τό άγόρι λέει πολύ σωστά πώς «ή έρευνα πέρα άπ' τά βουνά μπορεί κάλλιστα νά περιμένει λίγο», προκειμένου νά σωθεί ή ζωή του.

Τό *Αυτός που λέει "Όχι"* είναι ένας θριαμβος τής λογικής και τής άρνησης του αιώσιου, του καθιερωμένου. Σέ άυστηρή αντίθεση μέ τήν προηγούμενη παραλλαγή, ο Μπρέχτ εδώ καλεί για σκέψη προτού δώσει κανείς τή συγκατάθεση του σέ κάτι τόσο σοβαρό όσο ή άπώλεια τής ζωής του — καλεί για άνυπακοή, για άμφισβήτηση των αξιών πού τιμώνται άκριτα και παρουσιάζονται σάν αιώσιες. Και εδώ βρίσκεται τό πραγματικά προδευτικό μήνυμα του έργου. Κανένα έθιμο, και κατ' έπέκταση κανένα καθεστώς, κανένος είδους έξουσία, δέν έχει τό δικαίωμα νά όρίζει άυθαίρετα τή ζωή του άτόμου. Κι άν οι αντιδράσεις των μαθητών είχαν τόση σημασία για τόν Μπρέχτ, δέν ήταν για τήν άνθρωπιστική τους αντίρρηση σέ σκληρά κι άπόλυτα έθιμα, αλλά γιατί έκφράζαν σκεπτικισμό άπέναντι στην παράδοση. Παρ' όλη τή μακροβιότητα και τό κύρος του, τό έθιμο δέν κατάφερε νά τούς κάνει νά τό άντικρύσουν σάν ένα φυσικό φαινόμενο, όπως π.χ. ή βροχή και τό χαλάζι, τό όποιο ύπάρχει και δέν μπορεί νά τό αλλάξει κανείς.

Όστόσο σάν Μαρξιστής, ο Μπρέχτ θέλησε νά γράψει κι ένα έργο, στό όποιο τό κοινωνικό σύνολο θά είχε τήν προτεραιότητα. Κι έτσι δημιουργήθηκε ή δεύτερη παραλλαγή του *Αυτός που λέει Ναι*, όπου ο θάνατος του άγοριού είναι δικαιολογημένος από τις περιστάσεις. Οι δύο όπερες δέν άλλωστε αποκλείονται, αλλά άλλωστε παρατηρεί ο συγγραφέας τους στην έπίσημη έκδοσή τους πώς «θά 'ταν σωστό τά δύο αυτά μικρά έργα νά μην παίζονταν τό ένα δίχως τό άλλο». Άν τό άγόρι λέει τή μιά φορά ναι, και τήν άλλη όχι, αυτό δέ συμβαίνει γιατί στή μιά περίπτωση έχουμε νά κάνουμε μ' έναν συγκαταβατικό χαρακτήρα και στην άλλη μ' έναν άνυπάκουο. Είναι οι *περιστάσεις* πού τή μιά φορά τόν πιέζουν νά δεχτεί, και τήν άλλη ν' άρνηθεί τό θάνατό του. Στή δεύτερη μορφή του *Αυτός που λέει Ναι* οι καθοριστικές περιστάσεις είναι μιά έπιδημία πού 'χει ένοσκήσει στην περιοχή και θερίζει τόν κόσμο, και τή βαριά άρρωστη μητέρα του άγοριού.

Έδώ ή ομάδα πρέπει όπωσδήποτε νά φέρε σέ πέρας τήν άποστολή της γιατί ένα ολόκληρο χωριό περιμένει ίατρική βοήθεια. Κάτω άπ' αυτές τις συνθήκες, ή ζωή ενός άτόμου μετρά λιγότερο μπροστά στην έπιβίωση ενός χωριού. Ο θάνατος του παιδιού πείθει, γιατί έχει ένα άπόλυτο λογικό νόημα. Άντίθετα, όταν πρόκειται για μιάν άποστολή πού έχει σκοπό τής άπλως τήν προώθηση τής μάθησης, κανένα έθιμο δέν μπορεί νά επιβάλει μιά παράμοια τραγική λύση, δίχως νά ξεσκεπαστεί τό ίδιο σάν άνόητο, ξεπερασμένο, άχρηστο.

Σάν κείμενα για άνάγνωση οι δύο όπερες άπαιτούν μιά πολύ ένεργητική συμμετοχή του άναγνώστη, πού θά πρέπει νά κινητοποιήσει τή φαντασία του περισσότερο άπ' ό,τι άν διάβαζε δύο κοινωνικά θεατρικά έργα, γιατί στην ουσία διαβάξει δύο λιμπρέτα.



## I

## Ο μεγάλος Χορός

Τό βασικό είναι να μάθει κανείς πότε να συμφωνεί.

Γιατί συχνά λέει κάποιος ναι, χωρίς στ' αλήθεια να συμφωνεί.

Πολλοί ούτε καν ρωτιούνται. Και πολλοί

Συμφωνούν με τό λαθεμένο. Τό λοιπόν. Τό βασικό είναι να μάθει κανείς πότε να συμφωνεί.

(Ο δάσκαλος βρίσκεται στο χώρο Α. ή μητέρα και τό αγόρι στο χώρο Β).

Ο Δάσκαλος: Είμαι ο δάσκαλος και διευθύνω ένα σχολείο σ' αυτή την πόλη. Ένας απ' τούς μαθητές μου είναι όρφανός από πατέρα, κι έτσι έχει μόνο τή μητέρα του να τόν φροντίζει. Πάω να τούς άποχαιρετήσω γιατί σέ λίγο θά ξεκινήσω για ένα ταξίδι στα βουνά. (Χρυσά τήν πόρτα). Μπορώ να περάσω;

Τό Αγόρι (μπαινεί από τό χώρο Β στο χώρο Α): Ποιός είναι; Ω, ο δάσκαλος, έχει έρθει να μās επισκεφτεί.

Ο Δάσκαλος: Γιατί δέν έρχεσαι τόσο καιρό στο σχολείο;

Τό Αγόρι: Δέν μπορούσα γιατί ή μητέρα μου ήταν άρρωστη.

Ο Δάσκαλος: Ά, αυτό δέν τό Ξερα. Σέ παρακαλώ, πές της ότι έχω έρθει.

Τό Αγόρι (φωνάζει προς τό χώρο Β): Μητέρα, έχει έρθει ο κύριος δάσκαλος.

Η Μητέρα (καθισμένη σέ μιά ξύλινη καρέκλα στο χώρο Β): Πές τού κυρίου δάσκαλου να περάσει.

Τό Αγόρι: Παρακαλώ περάστε. (Μπαίνουν και οί δύο στο χώρο Β).

Ο Δάσκαλος: Έχω καιρό να 'ρθω από δω. Μόλις άκουσα από τό γιό σας πώς ήσασταν άρρωστη. Είστε τώρα καλύτερα;

Η Μητέρα: Μήν άνησυχείτε διόλου για τήν άρρώστια μου — έχει κιόλας σχεδόν περάσει.

Ο Δάσκαλος: Χαίρομαι πού τ' άκούω. Ήρθα να σās άποχαιρετήσω μιά και σέ μερικές μέρες θά φύγω για μιά μορφωτική άποστολή. Γιατί πέρα απ' τά ψηλά βουνά βρίσκονται οί μεγάλοι δάσκαλοι.

Η Μητέρα: Ω, ένα ταξίδι έρευνας στα βουνά! Ναι, αλήθεια, άκουσα κι εγώ πώς οί μεγάλοι γιατροί κατοικούν εκεί πέρα. Άλλά άκουσα και πώς τό ταξίδι είναι επικίνδυνο. Σκοπεύετε μήπως να πάρετε μαζί σας τό παιδί μου;

Ο Δάσκαλος: Σέ τέτοια ταξίδια δέν παίρνει κανείς παιδιά μαζί του.

Η Μητέρα: Ναι, σωστά. Εύχομαι να γυρίσετε πίσω σως και άβλαβής.

Ο Δάσκαλος: Τώρα πρέπει να πηγαίνω. (Φεύγει στο χώρο Α).

Τό Αγόρι (άκολουθεί τό δάσκαλο στο χώρο Α): Πρέπει να σās πω κάτι. (Η μητέρα στήνει αυτί).

Ο Δάσκαλος: Τι θέλεις να μου πεις;

Τό Αγόρι: Θέλω να 'ρθω κι εγώ μαζί σας στα βουνά.

Ο Δάσκαλος: Όπως είπα και στη μητέρα σου. Τό ταξίδι μας θά 'ναι δύσκολο. Κι επικίνδυνο. Να 'ρθεις δέ γίνεται. Σκέψου, πώς θ' αφήσεις τή μάνα σου. Πού κοιτάται άρρωστη; Όχι, είναι άδύνατο.

Τό Αγόρι: Άκριβώς επειδή είναι άρρωστη. Θέλω να 'ρθω κι εγώ, για να φέρουμε

Φάρμακα και καθοδήγηση. Από τούς μεγάλους γιατρούς πού βρίσκονται στην πόλη πέρα απ' τά βουνά.

Ο Δάσκαλος: Θά μπορούσες όμως να δεχτείς, τι μπορεί να σου συμβεί στο ταξίδι αυτό;

Τό Αγόρι: Ναι.

Ο Δάσκαλος: Πρέπει να τό ξανασυζητήσω με τή μητέρα σου. (Πηγαίνει πίσω στο χώρο Β. Τό αγόρι κρυφακούει απ' τήν πόρτα).

Ο Δάσκαλος: Είμαι άκόμα εδώ. Ο γιός σας λέει πώς θέλει να 'ρθει μαζί μας. Τού είπα ότι δέν πρέπει να σās αφήσει μόνη τώρα πού είστε άρρωστη και πώς τό ταξίδι είναι δύσκολο και επικίνδυνο. Τού έξήγησα πώς είναι άδύνατο να 'ρθει μαζί μας. Αυτός όμως επιμένει πώς πρέπει να 'ρθει και κείνος για να σās φέρει φάρμακα και ιατρική καθοδήγηση από τήν πόλη πέρα από τά βουνά.

Η Μητέρα: Ναι, τόν άκουσα πού τά 'λεγες αυτά. Τό πιστεύω τ' αγόρι μου όταν λέει πώς θέλει να πάρει μέρος σ' αυτή τήν επικίνδυνη άποστολή. Παιδί μου,

ελα μέσα! (Τό αγόρι μπαίνει στο χώρο Β). Από τή μέρα πού ο πατέρας σου μάς έγκατέλειψε. Άλλος δέ μου 'μεινε. Από σέ δίπλα μου. Ποτέ δέν έφυγες. Από τή σκέψη μου. Κι από τά μάτια μου. Παρά μόνο όταν τό φαγητό σου έτοιμάζα. Τά ρούχα σου έπλενα. Και τό ψωμί μας έβγαζα.

Τό Αγόρι: Όλα είναι όπως τά λές. Κι όμως τίποτα δέν μπορεί να με κάνει ν' αλλάξω γνώμη.

Τό Αγόρι Η Μητέρα Ο Δάσκαλος: Θά κάνω (θά κάνει) τό δύσκολο ταξίδι. Και για τήν άρρώστια σου (μου, της) θά φέρω (θά φέρει) φάρμακα και καθοδήγηση. Από τήν πόλη πέρα απ' τά βουνά.

Ο μεγάλος Χορός: Σάν είδαν πώς τίποτα δέν μπορούσε. Να τόν μεταπεισει, ο δάσκαλος κι ή μάνα. Είπαν με μιά φωνή:

Ο Δάσκαλος, Η Μητέρα: Πολλοί συμφωνούν με τό λαθεμένο. Μά αυτός δέ συμφωνεί με τήν άρρώστια. Άλλά με τ' ότι πρέπει να θεραπευτεί.

Ο μεγάλος Χορός: Άλλά ή μητέρα είπε:

Η Μητέρα: Δύναμη πιά δέ μου 'μεινε. Άλλά αν άλλιως δέ γίνεται. Πήγαινε με τό δάσκαλο. Μά πίσω γρήγορα να 'ρθεις.

## II

Ο μεγάλος Χορός: Ξεκίνησαν για τά βουνά. Μαζί τους ο δάσκαλος και τ' αγόρι. Όμως τ' αγόρι ήταν άσυνήθιστο. Στίς κακουχίες κι έτσι παρακούρασε

Τήν καρδιά του, πού επιθύμησε γρήγορα πίσω να βρισκόταν. Και τά χαράματα στα πόδια τού βουνοῦ. Τά πόδια του έσερνε με δυσκολία. (Μπαίνουν στο χώρο Α: ο δάσκαλος, οί τρεις φοιτητές και τελευταίο τό αγόρι μ' ένα καλάθι).

Ο Δάσκαλος: Άνεβήκαμε γρήγορα, να κι ή πρώτη καλύβα. Άς ξεκουραστούμε για λίγο εδώ.

Οί τρεις Φοιτητές: Μάλιστα. (Άνεβαίνουν στην εξέδρα στο χώρο Β. Τό αγόρι κρατά τό δάσκαλο πίσω).

Τό Αγόρι: Πρέπει να σās πω κάτι.

Ο Δάσκαλος: Τι θέλεις να μου πεις;

Τό Αγόρι: Δέν αισθάνομαι καλά.

Ο Δάσκαλος: Σταμάτα! Όσοι παίρνουν μέρος σ' ένα τέτοιο ταξίδι δέν πρέπει να λένε τέτοια πράγματα. Ίσως να κουράστηκες γιατί δέν είσαι συνηθισμένος να σκαρφαλώνεις στα βουνά. Κάνε ένα μικρό διάλειμμα και ξεκουράσου λίγο. (Άνεβαίνει στην εξέδρα).

Οί τρεις Φοιτητές: Φαίνεται πώς τό αγόρι κουράστηκε με τό σκαρφάλωμα. Άς ρωτήσουμε τό δάσκαλο τί συμβαίνει.

Ο μεγάλος Χορός: Ναι, καλή ιδέα.

Οί τρεις Φοιτητές (στο δάσκαλο): Άκούσαμε πώς τό άνέβασμα έχει κουράσει τό αγόρι αυτό. Τι συμβαίνει; Υπάρχει λόγος για άνησυχία;

Ο Δάσκαλος: Δέν αισθάνεται πολύ καλά — τόν κούρασε μάλλον ή όρειβασία. Δέν είναι όμως τίποτε τό σοβαρό.

## Άριστοτέλης Νικολαΐδης

## Περίπατος σέ μιά πόλη

## I

Σ' αυτή τήν πόλη εύδοκιμούν πολυώνυμες οί κεφαλές

και σπάζουν κάθε τόσο στους μακάριους τοίχους  
ιδέες έκτοξεύονται πού λιώνουν στίς μασχάλες  
ή στα χαλυβουργεία μυστικών ιεροδούλων  
ιδέες πού ζητούν συρματοπλέγματα·  
κοιτάζτε γύρω πώς πολυβολούν οί γελωτοποιοί  
κοιτάζτε τίς λεσβιάζουσες δεντροστοιχίες  
προσέξτε κάπως τούς διαμελιζόμενους  
έν αυτοκίνητο σφαδάζει μόνο του σέ μιά πλατεία  
πλάστιγγες

τά πλήθη, ποιός να ξεμυτίσει  
σημαίες, κλειτορίδες, τό λυρί του κόκκορα  
συνθήματα των Συστημάτων  
καρπί για τόν καθένα στο κρυφό βυζί  
κοιτάζτε τίς έξιλαστήριες πυρκαγιές  
κοιτάζτε τίς αλάλητες κιονοστοιχίες  
προσέξτε κάπως τούς δαιμονιζόμενους  
κατά τετράδες οί βιαστές όλοῦθε παρελαύνουν  
οί κήρυκες του μέλλοντος, οί λόξυγγες  
όρθιες οί φεμινίστριες κατουράνε στίς επάλξεις  
πλάστιγγες

έξαγγελίες, έγγαστρίμυθοι και οί έρπητες  
ερμηνευτές  
διαφωτιστές  
έκτελεστές  
ένα σκεπάρνι στο γυμνό κρανίο.

## 2

Τό βήμα μου σφραγίζεται στίς πέτρες  
θύρες πού ανοίγονται σέ ξένα δώματα  
σέ σώματα και πτώματα, μεταμορφώσεις άλλες  
στην πόλη αυτή πού χάνεται κάτω απ' τά βλέφαρά μας  
μέσα στα τόσα έρείπια του παρόντος.  
Μιλώ για ιστορίες πρόσφατες, ύπόνοιες  
κι άλλα χρώματα

λέξεις πού δέν επρόλαβα να γράψω  
μιλώ για χάσματα και στοχασμούς  
πειράματα της μνήνης ή μαρμαρυγές  
υποχθονίων ρημάτων, σταγόνες μαρτυρίου  
και πλάνες άραχνοειδείς άγχόνες.  
Οί αισθήσεις μου λησμόνησαν για πάντα  
τήν καταγωγή τους  
τά όνειρά μου ανάγονται σ' αυτές τίς τεθλασμένες  
όπου φεγγάρια ύπνοβατούν και κλεπτοφάναρα  
μέ δολοφονικά πατήματα και κραδασμούς.  
Σπείρα έρπετων μ' ακολουθεί μέχρι του άλφάβητου  
τήν άφασία

μιά σκιά όλισθαίνει πίσω μου — ποιός είναι;  
Σέ τούτη έδω τήν άβυσσο πού ή άπουσία σκάφτει  
παγίδα μυστική της γλώσσας: Έρωσ και θάνατος!  
Δέν είναι αυτά συνθήματα μεταμφιεσμένων  
μήτε προφάσεις για νεκρόφιλα συνέδρια  
μέσα στίς αΐθουσες Ξενοτομείου.

[...]

Οι τρεις Φοιτητές: "Ωστε δέν άνησυχείς; (Μεγάλη παύση).

Οι τρεις Φοιτητές (μεταξύ τους):  
 "Ακούσατε; 'Ο δάσκαλος είπε Πώς τό παιδί είναι μόνο κουρασμένο  
 'Από τ' άνέβασμα. 'Ομως ή δψη του  
 Είναι περιέργη.  
 'Αμέσως έπειτα από την καλύβα  
 Είναι τό στενό πέρασμα  
 Στο χείλος του γκρεμού.  
 Μόνο γαντζωμένος άπ' τά βράχια  
 Μπορεί κανείς να περάσει άπέναντι.  
 'Έτσι δέν μπορούμε να κουβαλήσουμε κανέναν.  
 Μήπως πρέπει λοιπόν να τηρήσουμε  
 Τό παλιό μας έθιμο  
 Καί να τόν ριξουμε στον γκρεμό;  
 (Κάνουν με τά χέρια τους χωνί στο στόμα, και φωνάζουν προς την κατεύθυνση του χώρου Α):  
 Σ' έχει άρρωστήσει ή όρειβασία;

Τό 'Αγόρι: "Όχι. 'Αλλωστε, βλέπετε Πώς μπορώ και στέκομαι όρθιος. 'Αν ήμουν πράγματι άρρωστος Δέ θα είχα καθίσει; (Παύση). (Τό άγόρι κάθεται).

Οι τρεις Φοιτητές: Θά ρωτήσουμε τό δάσκαλο. Κύριε, όταν ρωτήσαμε πριν για τό παιδί, μάς είπες πώς έχει μόνο κουρασσει άπ' τό σκαρφάλωμα. 'Αλλά φαίνεται να 'χει τά χάλια του, μάλιστα τόσο πού άναγκάστηκε να καθίσει. Τό λέμε με φρίκη, όμως από παλιά υπάρχει έδώ ένα σεβαστό έθιμο: όποιος δέν μπορεί να συνεχίσει, πρέπει να γκρεμίζεται στην χαράδρα.

'Ο Δάσκαλος: Τι, θέλετε να ριξετε τό παιδί στον γκρεμό;

Οι τρεις Φοιτητές: Ναι, πρέπει να τό κάνουμε.

'Ο Δάσκαλος: Τό ξέρω αυτό τό παμπάλαιο έθιμο και δέν μπορώ να του άντιταχθώ. Σύμφωνα με τό έθιμο όμως, πρέπει να ρωτήσουμε αυτόν πού έχει άρρωστήσει αν θέλει να γυρίσουμε πίσω εξαιτίας του. Πολλή θλίψη με γεμίζει ή σκέψη του. Θά πάω κοντά του να τόν πληροφορήσω με τρόπο για τό παλιό αυτό έθιμο.

Οι τρεις Φοιτητές: Ναι, σε παρακαλούμε κάν' το. (Στέκονται ό ένας άπέναντι άπ' τόν άλλο).

Οι τρεις Φοιτητές: Θά τόν ρωτήσουμε

'Ο μεγάλος Χορός: Τόν ρωτήσανε.

Οι τρεις Φοιτητές: "Αν θέλει.

'Ο μεγάλος Χορός: "Αν θά ήθελε.

Οι τρεις Φοιτητές: Νά γυρίσουμε.

'Ο μεγάλος Χορός: Νά γυρίζανε.

Οι τρεις Φοιτητές: 'Εξαιτίας του πίσω.

'Ο μεγάλος Χορός: 'Εξαιτίας του πίσω.

Οι τρεις Φοιτητές: "Ομως και να τό 'θελε.

'Ο μεγάλος Χορός: "Ομως και να τό 'θελε.

Οι τρεις Φοιτητές: Σκοπό δέν έχουμε.

'Ο μεγάλος Χορός: Σκοπό δέν είχανε.

Οι τρεις Φοιτητές: Νά γυρίσουμε.

'Ο μεγάλος Χορός: Νά γυρίσουνε.

Οι τρεις Φοιτητές: 'Αλλά να τόν ριξουμε στην χαράδρα.

'Ο μεγάλος Χορός: 'Αλλά να τόν ριξουνε στην χαράδρα.

'Ο Δάσκαλος (κατέβηκε στο χώρο Α πού βρίσκεται τό άγόρι): Πρόσεξε με καλά! 'Από τά χρόνια τά παλιά υπάρχει τό

έθιμο, όποιος άρρωστήσει σ' ένα τέτοιο ταξίδι πρέπει να ρίχνεται στην χαράδρα. Πεθαίνει άμέσως. Πριν όμως γίνει αυτό, πρέπει σύμφωνα με τό έθιμο να έρωτηθεί ό άρρωστος αν θέλει να γυρίσει ή ομάδα γι' αυτόν πίσω —αν και τό ίδιο έθιμο λέει πώς ό άρρωστος πρέπει να άπαντήσει «όχι, μήν επιστρέψετε». "Αν μπορούσα να πάρω τή θέση σου, με τί εύχαρίστηση θά πέθαινα!

Τό 'Αγόρι: Ναι, καταλαβαίνω.

'Ο Δάσκαλος: Θέλεις λοιπόν να επιστρέψουμε εξαιτίας σου; "Η συμφωνείς με τό παλιό μας έθιμο και δέχεσαι να σε ριξουμε στον γκρεμό;

Τό 'Αγόρι (μετά από σκέψη): "Όχι. Δέν είμαι συμφωνος.

'Ο Δάσκαλος (φωνάζει άπ' τό χώρο Α στο χώρο Β): 'Ελάτε έδώ κάτω. Δέν άπάντησε σύμφωνα με τό έθιμο!

Οι τρεις Φοιτητές (κατεβαίνοντας στο χώρο Α): 'Έχει πει όχι. (Στό 'Αγόρι): Γιατί δέν άπαντās σύμφωνα με τό έθιμο; "Οποιος έχει πει Α πρέπει να πει και Β. Πριν ξεκινήσουμε, σε ρωτήσαμε αν θά μπορούσες να δεχτείς ό,τι παρουσιάζονται στο ταξίδι, κι έσύ είχες άπαντήσει ναι.

Τό 'Αγόρι: 'Η άπάντηση πού έδωσα τότε ήταν λαθεμένη, αλλά ακόμα πιά λαθεμένη ήταν ή έρώτησή σας. "Οποιος έχει πει Α δέν είναι υποχρεωμένος να πει και Β. Γιατί στο μεταξύ μπορεί ν' άναγνωρίσει ότι τό Α ήταν λάθος. "Ηθελα να φέρω στην μητέρα μου φάρμακα, αλλά τώρα άρρώστησε ό ίδιος, κι έτσι αυτό δέν είναι πιά δυνατό. Σύμφωνα λοιπόν με τήν καινούρια κατάσταση, θέλω να επιστρέψω άμέσως πίσω. Καί σās παρακαλώ κι έσās να επιστρέψετε μαζί μου για συνοδεία. 'Η έρευνά σας πέρα άπ' τά βουνά μπορεί κάλλιστα να περιμένει λίγο. "Αν εκεί πέρα μπορεί να μάθει κανείς κάτι, τότε σίγουρα αυτό θά 'ναι ότι σε μία τέτοια περίπτωση πρέπει κανείς να γυρίζει πίσω. Καί όσο για τό παλιό, μεγάλο έθιμο, δέν μπορώ να δώ καμιά λογική σ' αυτό. Μεγαλύτερη ανάγκη έχουμε από ένα καινούριο, μεγάλο έθιμο, πού θά υιοθετήσουμε άμέσως, δηλαδή τό έθιμο σε κάθε καινούρια περίπτωση να σκεφτόμαστε κι από τήν αρχή.

Οι τρεις Φοιτητές (στο δάσκαλο): Τι πρέπει να κάνουμε; Αυτό πού λέει τό άγόρι είναι σωστό, έστω κι αν δέν είναι ήρωικό.

'Ο Δάσκαλος: 'Αφήνω σε σās τό τι πρέπει να κάνετε. Πρέπει όμως να σās προειδοποιήσω πώς αν γυρίσετε πίσω σās περιμένουν ντροπή και έξευτελισμοί.

Οι τρεις Φοιτητές: Μά είναι ντροπή πού είπε τί θέλει;

'Ο Δάσκαλος: "Όχι. Δέ βλέπω καμιά ντροπή σ' αυτό.

Οι τρεις Φοιτητές: Τότε πρέπει να επιστρέψουμε και κανένας χλευασμός, καμιά βρισιά δέν πρέπει να μάς σταματήσουν άπ' τό να κάνουμε αυτό πού είναι λογικό, και κανένα παλιό έθιμο δέν πρέπει να μάς έμποδίσει να δεχτούμε μία σωστή σκέψη.

Γύρε τό κεφάλι σου στο μπράτσο μας.

Μή κουράζεσαι.

Θά σε κουβαλήσουμε άπαλά.

'Ο μεγάλος Χορός:

Και τότε πήραν οι φίλοι τό φίλο τους

Θεμελιώνοντας ένα έθιμο καινούριο

Και ένα νόμο καινούριο

Και φέραν πίσω τό άγόρι.

'Ο ένας πλάι κοντά στον άλλο προχωρούσαν

Κόντρα στους χλευασμούς

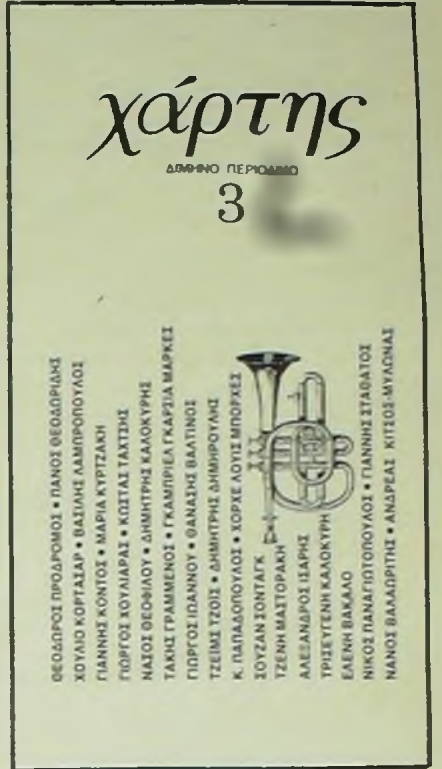
Κόντρα στις βλαστήμιες

Με τά μάτια άνοιχτά

Και κανένας δέν ήταν

Περισσότερο δειλός

'Απ' τόν άλλο.



**ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ ΜΗΤΣΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ**

**ΜΗΤΣΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ**  
**ΟΙ ΑΡΜΕΝΗΔΕΣ**  
 ταξίδι στη χώρα τους και στην ιστορία τους

**ΟΙ ΑΡΜΕΝΗΔΕΣ**  
 (ταξίδι στη χώρα τους και στην ιστορία τους)

**ΜΙΚΡΟ ΟΡΓΑΝΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΠΑΝΑΠΑΤΡΙΣΜΟ**  
 Μυθιστόρημα

**ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ - ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ**  
 Μελέτες - άρθρα

**Ο ΒΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ ΑΒΒΑΚΟΥΜ**  
 απόδοση ΜΗΤΣΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ

**Η ΡΩΣΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**  
 Ιστορία σε τρεις τόμους (από τον 11ον αιώνα μέχρι την επανάσταση του 1917)

**Η ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΙΓΚΟΡ**  
 απόδοση ΜΗΤΣΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ

**Η ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΚΑΙ Η ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ**  
 (Το ρωσικό χρονικό του Νέστορα Ιακωντέρη)  
 απόδοση ΜΗΤΣΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ**  
 Γεωργίου Γενναδίου 6 (πάροδος 'Ακαδημίας)  
 Τηλ.: 36.15.783

# Γιά τὰ Σκόρπια φύλλα τῆς ζωῆς μου τοῦ Γεωργίου Δροσίνη

[...] Στό σημειώμά του πού ὁ Κ. Καιροφύλας δημοσίευσε στό «Ἐλεύθερον Βῆμα» καί γιά τό ὅποιο ἔγινε λόγος πιά πάνω, ὁ Γ. Δροσίνης ἔγραψε καί τὰ ἀκόλουθα: «Σταμάτησα στά χρόνια πού μ' ἔφεραν κοντά στό δημόσιο βίο, μέ τὰ εἴκοσι χρόνια ὑπηρεσίας στό Ἰπουργεῖο Παιδείας. Αὐτά μπορεῖ μιά μέρα ν' ἀποτελέσουν ἕνα ἄλλο βιβλίο». Κεφάλαιο μέ τόν τίτλο «Τό πέρασμά μου ἀπό τό Ἰπουργεῖον» πράγματι ὑπάρχει στόν τόμο· τό μεγαλύτερο ὅμως μέρος του καλύπτεται ἀπό κείμενα πού ἀναφέρονται σέ παλιότερες ἐποχές κι ὄχι στόν εἴκοστο αἰώνα, ὅπου ἀρχικά λογάριζε νά περιοριστεῖ. (Σημειώνουμε πῶς τὰ ὄχτῶ ἀπό τὰ ἔντεκα κεφάλαια ἀναφέρονται στήν εἰκοσαετία τοῦ 1880-1900, καί μόνο τρία: «Ἡ γέννησις ἐνός Σχολείου», «Τό σπιτάκι» καί «Τό πέρασμά μου ἀπό τό Ἰπουργεῖον» ἐντάσσονται στόν αἰώνα μας). Ἡ αἰτία τῶν προτιμήσεων τοῦ Δροσίνη δέν θά πρέπει νά ἀποδοθεῖ μόνο στήν εὐκολία μέ τήν ὅποια μιλάει κανεῖς γιά παλιότερα πράγματα, ἀλλά θά πρέπει νά συσχετιστεῖ καί μέ τίς ἔντονες ἐμπειρίες πού εἶχε ἀποκτήσει κατά τήν κρίσιμη ἐκείνη καμπή τῆς πνευματικῆς του ζωῆς· ἐμπειρίες πού συνδέονται μέ τούς ἀναγεννητικούς προσανατολισμούς καί μέ τήν ἐξόρμηση τῆς λεγόμενης «γενιάς τοῦ '80», τῆς γενιάς του, στήν καταξίωση τῆς ὁποίας συνέβαλε μέ τόν τρόπο του κι ἐκεῖνος. Ὁ ἴδιος ἐξάλλου ὁμολογεῖ πῶς «θά ἦταν κρίμα νά χαθοῦν ὅσα ἀναφέρονται σέ πρόσωπα καί πράγματα τῶν εἴκοσι ἐτῶν μεταξύ 1880 καί 1900, τῆς τόσο σημαντικῆς αὐτῆς περιόδου γιά τή Λογοτεχνία μας» καί νά μήν τὰ ἐκθέσει. Ἀνάλογη συναίσθηση εὐθύνης ἄλλωστε τόν ὀδήγησε στή συγγραφή καί τρίτου, ὅπως εἶπαμε, τόμου, πού ἀποτελεῖται ἀπό 520 χειρόγραφα φύλλα. Στόν τρίτο αὐτό τόμο, ὁ ὁποῖος ἐλλίπει πῶς σύντομα θά δημοσιευθεῖ, περιέχονται ἀξιόλογες μαρτυρίες γιά πρόσωπα καί γεγονότα τῆς ἐποχῆς του, γιά τή λογοτεχνική κίνηση, γιά τούς κύκλους τῶν πρωτοποριακῶν ἐντύπων «Ραμπαγᾶς» καί «Μή Χάνεσαι», γιά τόν Παλαμά καί γιά ποιούς λόγους δέν τοῦ ἀποννημόνησε τό βραβεῖο Νόμπελ, γιά τή θεατρική δραστηριότητα τῆς ἐποχῆς, γιά τούς δύο Ἀλέξανδρους, γιά τό ζωγράφο Μπισκί-νη, τό μουσικό Νάζο κ.ά.

Στήν καταγραφή τῶν (φιλολογικῶν) ἀναμνήσεων ἢ ἀπομνημονευμάτων τους ἐπέδωθησαν κατά καιρούς κι ἄλλοι συγγραφείς, ὅπως ὁ Α.Ρ. Ραγκαβῆς, ὁ Δ. Γρ. Καμπούρογλου, ὁ Χαρ. Ἄννινος, ὁ Παῦλος Νιρβάνας, ὁ Κωστής Παλαμάς, ὁ Γρ. Ξενοπούλος, ὁ Κώστας Βάρναλης, ὁ Γιώργος Σεφέρης. Ἐχει ἀποδειχθεῖ πῶς ἡ σπουδαιότητα τῶν ἐργασιῶν αὐτῶν ὅσο κι ἂν ἔχουν προσωπικό χαρακτήρα καί δέν καταφεύγουν στήν ἐπιστημονική διαπραγμάτευση (γνώρισμα τοῦ εἶδους πλουτίζουν, τὰ ὅσα γνωρίζουμε ἀπό τὰ συνηθισμένα κανάλια τῶν πληροφορησιῶν: συμπλήρωση ἀπό τήν ἀποψη τῆς ποσότητας, τὰ πιά ὑπεύθυνα, τὰ πιά ἀτομικά, τὰ συνηθῶς παραλειπόμενα». Ἐξάλλου ἡ λεπτομερειακή ἐκθεση τῶν μικροπεριστατικῶν καί μικροα-νέκδοτων παρόλο πού κάποτε καταντᾶ

ὑπόθεση κουραστική — ὅπως στά κείμενα πού ἀκολουθοῦν — στό τέλος συχνά ἀποδεικνύεται πολύ χρήσιμη, γιατί φωτίζει πτυχές ἐκεῖ, ὅπου καμιά ἐπιστημονική μελέτη δέ θά μπορούσε νά εἰσχωρήσει.

Κάτω ἀπ' ἕνα τέτοιο πρίσμα θά πρέπει νά ἀντιμετωπιστεῖ καί ἡ Νέα αὐτή Σειρά τῶν «Σκόρπιων Φύλλων» τοῦ Δροσίνη παρ' ὅλο τόν ἄργό της ρυθμό καί τήν ἐπιμονή στή λεπτομέρεια, πού ἀποτελοῦν καί τὰ μειονεκτήματά της. Ὅμως τὰ χαρακτηριστικά αὐτά γνωρίσματα δέ θά πρέπει νά θεωρηθοῦν τυχαία· ἀπῆχθον τίς ἀπόψεις του γιά τό συγκεκριμένο εἶδος, ἀφοῦ κατά τρόπο ἄμεσο διατυ-

## Γιάννης Παπακώστας

πώνονται κι ἀπό τόν ἴδιο. Μιλώντας δηλαδή ὁ Δροσίνης γιά τό Δ. Καμπούρογλου κάνει λόγο καί γιά τὰ «Ἀπομνημονεύματά» του, τὰ ὁποῖα κατά τή γνώμη του ἔπρεπε νά διανθισθοῦν μέ περισσότερες λεπτομέρειες, γιατί ἔτσι θά ζωντάνευε περισσότερο ἡ ἐποχή. «Τί κρίμα», γράφει, «πού ὁ Καμπούρογλος



ἄυλοδινενοῦν ἡ γὰρ σμεν-  
ζιμὸ νῦν μὲ μίκα ἰμῶν νῦ  
ἡμῶν ἵνα εὐμενῶν δα-  
βέλι. Γὰρ τὸ Σπῆρ εἶχε ὑπὸ  
τὸ εἶδος γὰρ ἰσομεν μετ'  
χόου, ἡ ἴμπε μῶν χου σμεν  
σεῖ μεδρὶ ἡμῶν τὸν μενι-  
αῖν μεν ζῶν. Τὰ Ποιῖα σὺν  
ἡ ἴσιν τὸν ἴσιν ἰμῶν τὰ τὸν  
εἶδη μὲν τὸ εἶδος ἰμῶν μῶν  
σὺν μετὶ τὸ εἶδος ἰμῶν ἰμῶν  
διὰ τὸν ὅσον μεδρὶ μῶν ἰμῶν  
λογοδινενοῦν ἡ γὰρ σμεν

Χειρόγραφο τοῦ Γ. Δροσίνη

πρότιμῆσε ν' ἀρχίσει σέ πολύ σοβαρό κι ἐπίσημο τόνο τὰ «Ἀπομνημονεύματά» του, ὅπως τό παθαίνουν οἱ περισσότεροι, μή λογαριάζοντας τὰ στενά ὄρια τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Ἄν περιορίζονταν στίς προσωπικές του ἐντυπώσεις καί ἀναμνήσεις, γραμμένες μέ τή χάρη καί τήν ἀφέλεια τοῦ ζωντανοῦ του λόγου, θά σώζονταν πολλά κομμάτια ἀπό τή ζωή τῆς Παλιάς Ἀθήνας.

Οἱ ἀναμνήσεις τοῦ Δροσίνη στρέφονται κυρίως γύρω ἀπό τούς ἀκόλουθους τομείς: α) ἀπό τήν πολιτική ζωή, β) ἀπό τήν πολιτιστική ζωή καί ἐκπαίδευση καί γ) ἀπό τή Νεοελληνική λογοτεχνία. Ἄλλωστε τὰ πρόσωπα στά ὁποῖα ἀναφέρεται ὅλο καί πιά συχνά διαδραμάτισαν κάποιο σημαντικό ρόλο στή δημόσια ζωή. Ἀναλυτικότερα:

α) Τήν πολιτική κατάσταση τῆς ἐποχῆς του ὁ Δροσίνης εἶχε τή δυνατότητα νά τήν παρακολουθεῖ ἀπό πολύ κοντά, ἀφοῦ γιά καιρό, ἀπό τό 1889 κι ὕστερα, ὑπῆρξε καί ἐκδότης βασικῶν ἐντύπων, πού δέ στάθηκαν μόνο φορεῖς πνευματικῶν ρευμάτων, ἀλλά καί ἐκφραστὲς συγκεκριμένων πολιτικῶν τάσεων. Μέ τήν ἐκδοση μάλιστα τῆς καθημερινῆς ἐφημερίδας «Ἐστία», πού κατά κάποιο τρόπο ἀντιπροσώπευε τήν τρικουπική μερίδα, βρέθηκε στό κέντρο τῆς δημόσιας ζωῆς καί εἶχε ἄμεση ἀντίληψη, γιά πρόσωπα καί καταστάσεις.

Ξεχωριστός λόγος γιά τό θέμα αὐτό γίνεται κυρίως στά κεφάλαια: «Τὰ στεφάνια μου», «Ἐνας παράσιτος», «Πρόωρος γυρισμός» καί «Ἡ καθημερινή Ἐστία». Στό πρώτο κεφάλαιο ὁ Δροσίνης ἀναφέρεται στό Μεσολόγγι καί δίνει μιά παραστατική εἰκόνα τοῦ κλίματος, πού ἐπικρατοῦσε στήν ἐπαρχιακή ἐκείνη πόλη, μέ τὰ πάθη καί τούς ἀνταγωνισμούς κατά τήν περίοδο τῆς διεξαγωγῆς κάποιων δημοτικῶν ἐκλογῶν στή δεκαετία τοῦ '80.

Ἀπό τὰ πολιτικά πρόσωπα τοῦ περασμένου αἰῶνα μέ ἰδιαίτερη ὀξύτητα ὁ Δροσίνης καταφέρει νά ἐναντιοῦν τὸ τότε πρωθυπουργοῦ Θεόδωρου Δηλιγιάννη. Τόν κατηγορεῖ, γιατί μέ τήν «ἀδέξια

ντικοπτριζοῦ τήν κατάσταση ὁλόκληρου τοῦ δημοσιοὑπαλληλικοῦ κόσμου, πού ἡ ἀνασφάλεια καί ἡ ἀβεβαιότητα λόγω τῆς ἑλλειψῆς μονιμότητας τόν ἐσπρωχνε ἐναγώνια στήν ἀναζήτηση προστασίας. Ἡ ἐπιμονή ἐξάλλου τοῦ φουστανελλά βουλευτῆ τῆς Λαμίας νά ἐπαναφέρει στή δημόσια ὑπηρεσία ἕναν φαροφύλακα ἀπολυμένον γιά παράλειψη καθήκοντος εἶναι ἐπίσης ἐνδεικτική.

Τό κεφάλαιο πού ὀπωδήποτε στέκεται στό κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος αὐτοῦ τοῦ τόμου γιά τίς πολυτίμες καί μοναδικές — κάποτε — μαρτυρίες του ἀναφορικά μέ τήν ὀργάνωση τοῦ δημοσίου βίου τῆς χώρας εἶναι τό ἔβδομο «Ἡ καθημερινή Ἐστία». Ἐδῶ γίνεται λόγος καί γιά τήν «Ἐθνική Ἐταιρεία» πού τόσες συζητήσεις προκάλεσε κατά τὰ κατοπινὰ χρόνια σχετικά μέ τούς στόχους της καί τούς προσανατολισμούς της. Τά τῆς μυήσεώς του σ' αὐτή ὁ Δροσίνης τὰ ἐκθέτει μέ ἀρκετά λεπτομερειακό τρόπο σέ εἴκοσι χειρόγραφες σελίδες· μιλάει γιά τήν πρώτη ἐπαφή πού εἶχε μέ τόν Παῦλο Μελά — τό ἕνα ἀπό τὰ τέσσαρα ἰδρυτικά μέλη, καί γιά τίς συνεννοήσεις πού ἀκολούθησαν πρῶν ἀκόμα προχωρήσει καί δώσει μέ κάθε μυστικότητα καί μέ τρόπο τελετουργικό τόν καθιερωμένο ὄρκο.

β) Εἰδήσεις γιά τήν πολιτιστική ζωή καί ἐκπαίδευση παρέχονται στά κεφάλαια: «Τὰ σκαλοπάτια τοῦ Παρνασσοῦ», «Ἡ γέννησις ἐνός Σχολείου» καί «Τό πέρασμά μου ἀπό τό Ἰπουργεῖον». Στό πρώτο ἀπ' αὐτά γίνεται λόγος γιά τήν ὀργάνωση, τίς ἐκδηλώσεις καί τίς ἐν γένει δραστηριότητες τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου «Παρνασσός». Στό δεύτερο κεφάλαιο ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται στήν τόσο ἀξιόλογη γιά τήν ἐποχή της «Σεβαστοπούλειο Ἐργατική Σχολή», πού ὡς κύριο στόχο της εἶχε τήν ἐπαγγελματική ἐκπαίδευση ὄσων νέων ἦθελαν νά λάβουν τήν ἀνάλογη μόρφωση.

Ἡ ἴδρυση καί ἡ ὄλη ὀργάνωση αὐτοῦ τοῦ ἐκπαιδευτηρίου ὀφείλεται στίς προσωπικές προσπάθειες δύο ἀνθρώπων, τοῦ Δημ. Βικέλα καί τοῦ Γ. Δροσίνη, τοῦ Προέδρου δηλαδή καί τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα τοῦ «Συλλόγου πρὸς Διάδοσιν Ὀφελίμων Βιβλίων». Αὐτοῖς ἐξασφάλισαν τήν γενναία χρηματοδότηση ἀπό τό Σεβαστόπουλο καί φρόντισαν γιά τήν ἀνέγερση τοῦ κτηρίου, γιά τόν ἄρτιο ἐξοπλισμό καί τήν ἐπένδρωση τῆς Σχολῆς μέ τό κατάλληλο προσωπικό, μέ ἀποτέλεσμα, ὕστερα ἀπό ἕνα χρόνο καί κάτι, ἀπό τότε πού ὁ Βικέλας κατέθεσε τό θεμέλιο λίθο, νά ἀρχίσει ἡ λειτουργία του πού συνεχίζει ἀδιάκοπα ὡς σήμερα.

Παρόλο πού ὁ Δροσίνης δέν ἦταν ἐκπαιδευτικός, ὥστόσο ἀποδεικνύεται ὅτι εἶχε βαθιά γνώση τῶν προβλημάτων τῆς Παιδείας. Ἦδη τό 1898, ὕστερα ἀπό τήν πείρα πού εἶχε ἀποκτήσει μέ τή διεύθυνση τῆς «Εἰκονογραφημένης Ἐστίας» καί τῆς καθημερινῆς ἐφημερίδας «Ἐστία», ἐπιδόθηκε καί στήν ἐκδοση τοῦ περιοδικοῦ «Ἐθνική Ἀγωγή» μέ στόχο τήν ἔρευνα καί βελτίωση τῶν ἐκπαιδευτικῶν μας πραγμάτων. «Στούς ἔξι τόμους του (1898-1903)», γράφει ὁ ἴδιος, «ὁποῖος τούς φυλλομετρήσει θά βρῆ τὰ πρῶτα φυτῶρια τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ μας καθεστώτος. Ἐκεῖ ἐπρωτοβλάστησαν σάν νέες ἰδέες ἀπό κεί

μεταφωτεύθηκαν κι έγιναν προγράμματα και διατάγματα και Νόμοι του Κράτους».

Καρπός αυτών των προβληματισμών του υπήρξε η οργάνωση του «Πρώτου Ελληνικού Εκπαιδευτικού Συνεδρίου» τό 1904 στην Αθήνα με την πρωτοβουλία του «Συλλόγου προς Διάδοσιν Ὁφελίμων Βιβλίων», η ίδρυση του «Οίκου Τυφλών», ο έφοδιασμός των σχολείων με έποπτικά μέσα διδασκαλίας, η συνειδητοποίηση της ανάγκης για ουσιαστικότερη εκπαίδευση του διδακτικού προσωπικού και τόσα άλλα. Ὡστε, όταν αργότερα, τό 1908, ο τότε Ὑπουργός της Παιδείας Σπυρ. Στάης καλοῦσε τό Δροσίνη στό Ὑπουργεῖο γιά νά τοῦ ἀναθέσει τή διεύθυνση τοῦ τμήματος τῆς Δημοτικῆς Ἐκπαίδευσῆς, δέν ἀπευθυνόταν σ' ἕναν ἀνενημέρωτο, ἀλλά σ' ἕναν βαθύ γνώστη τῶν προβλημάτων τῆς Παιδείας, ἔτοιμον νά θέσει σέ ἐφαρμογή ὅλες ἐκεῖνες τίς διαδικασίες πού θά χάραζαν νέες κατευθύνσεις στήν Ἐκπαίδευση.

Ἐκτός ἀπό τίς ἄλλες δραστηριότητες πού ἀνέπτυξε ὁ Δροσίνης στό Ὑπουργεῖο Παιδείας ἡ ὑπηρεσία του ἐκεῖ συνδέεται καί μέ τή σύσταση τοῦ Κέντρου τοῦ «Ἱστορικοῦ Λεξικοῦ τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσῆς» κι ἀκόμα μέ τήν ίδρυση διαφόρων τμημάτων, ὅπως τοῦ γραφείου «Γραμμάτων καί Καλῶν Τεχνῶν», «Σχολικῆς Ὑγιεινῆς» κ.ἄ.

γ) Ὁ μελετητής σίγουρα θά ἀντλήσει ἀρκετά στοιχεῖα ἀπό τόν τόμο αὐτό τόσο γιά τό ἀφηγηματικό καί τό ποιητικό ἔργο τοῦ Δροσίνῃ ὅσο καί γιά τήν

ἱστορία τῆς «Ἐστίας», τοῦ ἀξιολογότερου δηλαδῆ περιοδικοῦ, πού κυκλοφόρησε στή χώρα μας κατά τή δεύτερη πενήνταετία τοῦ περασμένου αἰώνα. Καί προέρχονται οἱ πληροφορίες αὐτές ἀπό πρῶτο χέρι, γιατί οἱ δεσμοί τοῦ Δροσίνῃ μέ τήν «Ἐστία» χρονολογοῦνται ἀπό παλιότερα κι ὄχι ἀπό τό 1889, ὅποτε ἀνέλαβε τή διεύθυνσή της.

Ἀπό τό 1881 ἤδη, μετά τήν ἀνάληψη τῆς διεύθυνσῆς ἀπό τόν Γ. Κασδόνη, ὁ Δροσίνης υπῆρξε ἕνα ἀπό τά μέλη τοῦ κύκλου, πού εἶχε ἀρχίσει νά σχηματίζεται γύρω της, ἐνῶ τό 1886, πρὶν ξαναφύγει γιά τή Λεῖψια, εἶχε δεχτεῖ μέ ἐνθουσιασμό τήν πρότασή του, ὥστε, ἐπιστρέφοντας, νά ἀναλάβει ἐκεῖνος τή διεύθυνση τοῦ περιοδικοῦ. Γι' αὐτό καί ὅσο ἔμεινε στή Λεῖψια ἡ συνεργασία του μέ τόν Κασδόνη υπῆρξε στενή· ἐκτός τῶν ἄλλων εἶχε καί τήν εὐθύνη τῆς ἐκτύπωσης τῶν εἰδικῶν καλλιτεχνικῶν ἐκδόσεων πού εἶχε προγραμματίσει ὁ Κασδόνης κατά τό πρότυπο τῆς «Κλειοῦς» καί τή φροντίδα τῆς ἀποστολῆς τους στήν Αἴθνα.

Στό κεφάλαιο μέ τόν τίτλο «Τά στεφάνια» ὁ Δροσίνης κάνει λόγο καί γιά τό θόρυβο πού εἶχε ξεσηκωθεί τό 1883 ἀπ' ἀφορμή τῆ βράβευσή του στό πρῶτο «Διαγώνισμα τῆς Ἐστίας πρὸς συγγραφήν ἑλληνικοῦ διηγήματος»· βράβευση πού ὁ Ξενοπούλος τήν εἶχε θεωρήσει χαριστική καί γι' αὐτό τή διακωμώδησε στό διηγημά του «Ἑλληνικοῦ ἀγῶνος τό τριακοσιᾶδραχμον ἑπαθλον» μέ τό ὅποιο ἔλαβε μέρος στόν ἐπόμενο διαγωνισμό. Ἡ ἱστορία αὐτή θά πρέπει νά

δυσaréστησε πολύ τό Δροσίνῃ καί νά στάθηκε καθοριστική γιά τίς παραπέρα σχέσεις τῶν δύο ἀνδρῶν, οἱ ὅποιοι ἀπό τό 1895 κι ὕστερα, μετά δηλαδῆ τήν ἀπόφαση τοῦ Ξενοπούλου νά σταματήσει τήν ἐκδοση τῆς «Εἰκονογραφημένης Ἐστίας», δξύνθηκαν.

Τή μεγαλύτερη ὁμως προσφορά ἀποτελοῦν τά ὅσα στοιχεῖα παρέχονται ἐδῶ σχετικά μέ τόν κλονισμό τῆς κυκλοφορίας τοῦ περιοδικοῦ καί τούς λόγους πού ὀδήγησαν τό Δροσίνῃ στήν ἐκδοση τῆς ὁμώνυμης καθημερινῆς ἐφημερίδας. Οἱ μαρτυρίες του αὐτές, καθῶς φωτίζουν ἀγνωστες ἴσαμε σήμερα πτυχές τῆς ἱστορίας τοῦ ἀξιόλογου αὐτοῦ ἐντύπου, εἶναι πολύ σημαντικές· ἔχουν ἄμεση σχέση μέ τήν ἐξέλιξη τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας στή χώρα μας, μιά καί σχετίζονται μέ τό κατεξοχῆν ἀντιπροσωπευτικό ὄργανο τῆς λεγόμενης «γενιάς τοῦ '80», τήν «Ἐστία», πού συνδέεται στενά μέ τή γέννηση καί τήν καταξίωση τοῦ νεοελληνικοῦ μας διηγήματος. Ὁ Δροσίνης ἄλλωστε εἶχε βαθιά ἐπίγνωση πῶς τά στοιχεῖα αὐτά εἶναι ἀξιόλογα, γι' αὐτό καί ἤθελε ὀπωσδήποτε νά τά ἐκθέσει, πιστεύοντας πῶς φωτίζουν «ἕνα σημαντικόν κεφάλαιον τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας καί θά εἶναι πολύτιμη συμβολή γιά τόν μέλλοντα ἱστορικόν της».

Οἱ ὄντως πολύτιμες μαρτυρίες του δέ μᾶς δίνουν μόνο τή νοοτροπία τῆς ἐποχῆς καί τή στάση πού κράτησαν οἱ λόγιοι κύκλοι ἀπέναντι στή νεοελληνική πεζογραφία, ἀλλά φανερόνουν καί πόσο ἀκριβᾶ κοστίζουν τά ἀνάλογα ἀ-

νοίγματα. Γιατί ἡ προσπάθεια τοῦ Δροσίνῃ νά ἐκσυγχρονίσει τό περιοδικό καί ἀπό ἐγκυκλοπαιδικό νά τό μετατρέψει σέ λογοτεχνικό τόν ἔφερε σέ ἀντίθεση μέ τίς «στερεοποιημένες», ὅπως τίς χαρακτηρίζει, «ὀρέξεις τῶν ἀναγνωστῶν», πού τελικά τόν ἀνάγκασαν νά διακόψει τήν ἐκδοση. Ἐτσι, τήν ἐποχή πού εἶχε ἀρχίσει ἡ ἀνθήση τοῦ ἀφηγηματικοῦ μας λόγου καί ὁ Παλαμᾶς διαπίστωνε πῶς «τό διηγημα ἐθριάμβευε», τήν ἴδια περίπου ἐποχή ἡ κυκλοφορία τῆς «Ἐστίας» ἔπεφτε κάθετα. Τότε καί ὁ Δροσίνης τήν παραχώρησε στόν Ξενοπούλο, ὁ ὁποῖος, παρά τίς προσπάθειές του, δέν μπόρεσε νά τήν κρατήσει στή ζωῆ, ἐνῶ ἐκεῖνος (ὁ Δροσίνης) ἐπιδόθηκε στήν ἐκδοση τῆς ὁμώνυμης καθημερινῆς ἐφημερίδας.

Στή Διαθήκη του ὁ Δροσίνης εἶχε ἐκφράσει τήν εὐχή τῆν ἐκδοση τῆς «Νέας» αὐτῆς «Σειρᾶς», ὅπως τήν ἀποκαλεῖ, νά τή φρόντιζαν γνωστοί ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων, ὁ Κ. Καιροφύλας, ὁ Δημ. Λουκόπουλος ἢ ὁ Δημ. Μάργαρης, πού ἀκόμα τότε βρίσκονταν στή ζωῆ. Τελικά ἡ εὐθύνη αὐτή πέρασε σ' ἐμένα. Γι' αὐτό καί, κλείνοντας τήν εἰσαγωγή, ὀφείλω νά εὐχαριστήσω κι ἀπό δῶ τό Σύλλογο πρὸς Διάδοσιν Ὁφελίμων Βιβλίων, γιατί μοῦ ἐμπιστεύθηκε τήν ἐπιμέλεια τοῦ ἔργου.

\* Ἀπό τήν εἰσαγωγή τοῦ Γ. Παπακώστα στόν τόμο Γ. Δροσίνῃ Σκόρπια φύλλα τῆς ζωῆς μου, τόμος Β', πού κυκλοφορεῖ αὐτές τίς μέρες.

## ΑΣΤΕΡΙ

ΝΤΙΝΟ ΜΠΙΟΥΤΖΑΙ: Ἡ Ἐρημος τῶν Ταρτάρων

Ὁ βασικός ἥρωας, ὁ Τζιμάνι Νιτρόγκο, εἶναι ὁ αἰώνιος ἄνθρωπος ὅσο εἶναι νέος ζεῖ μέ αὐταπάτες, καθῶς ὁμως γεννάει παραίτηση ἀπό τίς ἐλπίδες του. Ἡ δράση τοῦ ἔργου ἐκτυλισσεται στήν Ἐρημο τῶν Ταρτάρων, ἕνα τοπίο πού βρίσκεται στήν ἐσχάτη τῶν ὀνείρων, πέρα ἀπό τά ὄρια τοῦ τόπου καί τοῦ χρόνου, καθαριο καί ἐξωπραγματικό.

ΙΤΑΛΟ ΚΑΛΒΙΝΟ: Οἱ Δύσκολοι Ἐρωτες

Ἐνας ὑπαλληλος, μιά παντρεμένη, ἕνας μύωπας, μιά κολυμβητρια, ἕνας κακοποιός... ἀναζητοῦν λιγὴ ἀνθρώπινη ἐπαφή κι ἐπικοινωνία, προσπαθοῦν νά ζήσουν ἕνα «μοναδικό» ἔρωτα ἢ ἀπλᾶ ἕνα ἐρωτικό χάδι... Συνήθως δέν τό κατορθώνουν γιατί οἱ ἔρωτες εἶναι δύσκολοι κι οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις πολύπλοκες.

ΕΡΝΕΣΤΟ ΣΑΜΠΑΤΟ: Τό Τούνελ

«...σέ κάθε περίπτωση υπῆρχε ἕνα καί μοναδικό τούνελ σκατεινὸ καί μοναχικό, τό δικό μου, τό τούνελ πού μέσα του εἶχαν κυλήσει τὰ παιδικὰ μου χρόνια, ἡ νιότη μου, ἡ ζωῆ μου ὀλόκληρη»  
Ἐνα ἀπό τά ἀριστουργήματα τῆς λογοτεχνίας τῆς Ἀργεντινῆς.

ΜΟΧΑΜΕΝΤ ΣΟΥΚΡΙ: Τό Γυμνὸ Ψωμί

Ἡ σπαρακτική μαρτυρία ἑνὸς περιθωριακοῦ τοῦ τρίτου κόσμου. Τό πέτρινο κρεβάτι τοῦ ἥρωα στό νεκροταφεῖο, τά κοριτοῖα, τό σῆξ, οἱ πόρνες, τό κρασί, τό λαθρεμπόριο, τό χάσις, ἡ φυλακή, ἡ πολιτική, τό μίσος, ὁ μουσουλμανισμός κάθε σελίδα καί μιά βόμβα μολότωφ.

Π. ΜΠΡΥΚΝΕΡ: Τὰ Μαῦρα Φεγγάρια τοῦ Ἐρωτα

Ἐνα μυθιστόρημα τῆς «αγριότητος». Οἱ ἥρωές του, πλάσματα σηματομεμένα μέ τό στίγμα μίας συναισθηματικῆς ἀναπηρίας, καταλήγουν νά βρίσκουν τήν εὐτυχία μονάχα μέσα στό μίσος.

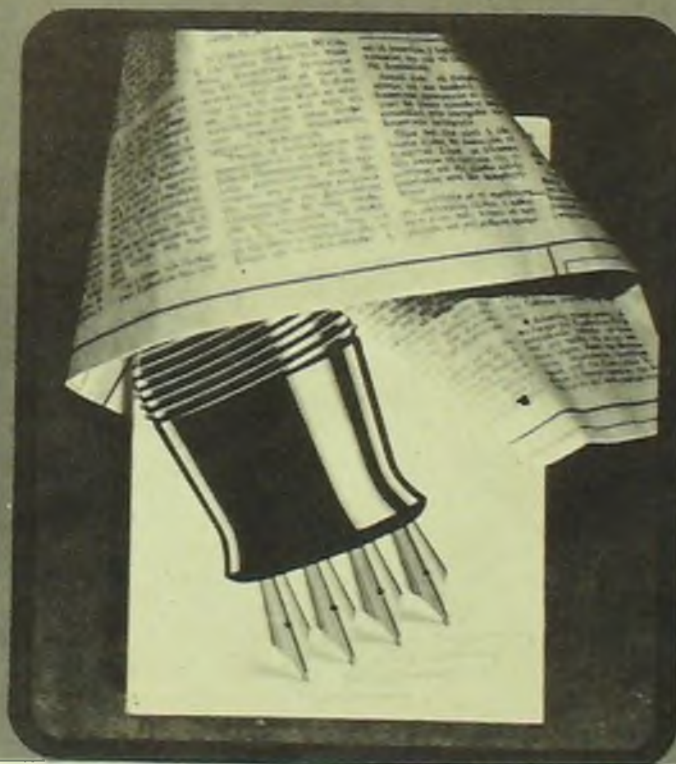
ΑΣΤΕΡΙ

ΣΟΛΩΝΟΣ 121 • ΑΘΗΝΑ • ΤΗΛ 3606 597 3619 802

ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΤΑΜΕΛΟΥ

## ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΚΑΙ ΗΡΩΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Βλάσης Γαβριηλίδης  
Κλεάνθης Τριαντάφυλλος - Ραμπαγάς



Εκδόσεις Γλάρος

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 • ΑΘΗΝΑ 141 • ΤΗΛ 36 18 457

# Ἡ γερμανική λογοτεχνία ἀπό τό 1945 ὡς τίς μέρες μας

Ἡ λογοτεχνική εξέλιξη στήν Ὁμοσπονδιακή Δημοκρατία τῆς Γερμανίας, ἀπό τό 1945 καί πέρα, ἐξακολουθεῖ νά εἶναι γιά τούς περισσότερους, ἀπ' ὄσους ζοῦν σήμερα στή Γερμανία, σύγχρονη μέ τήν ἀτομική τους ὑπαρξη. Ἀλλά ἡ αἴσθησις τοῦ σύγχρονου καί σχετικοῦ ὑποχωρεῖ ὄλο καί περισσότερο ἐξ αἰτίας τῆς τομῆς ἀνάμεσα στίς γενιές καί τῆς διακοπῆς τῆς συνέχειας. Σέ μιά τέτοια μεταβατική φάση, φαίνεται λογικό νά ἐπιχειρήσουμε ἕναν ἐνδιάμεσο ἀπολογισμό, χωρίς νά θεθοῦν τεχνητά ὄρια, καί νά κάνουμε σύγχρονη ἱστορία.

Ἡ λογοτεχνία δέν μπορεῖ τώρα παρά ν' ἀποτελεῖ, μέ τή στενή ἔννοια, ἕνα κεφάλαιο τοῦ συνόλου τῶν λογοτεχνικῶν κινήματων, ἔργων καί συγγραφέων ἐκείνων, πού κατά τήν ἀποψη πολλῶν ἔχουν κάποια σημασία· σημασία, πού ὡς ἕνα σημείο διατηρεῖται ἀκόμη καί σήμερα. Δέ θά ἐπιχειρήσω ἐδῶ νά κάνω τό διαχωρισμό ἀνάμεσα στό ἀντικειμενικά ἐπιβεβαιωμένο καί στήν ὑποκειμενική κρίση. Κυρίως πρέπει νά γίνει σαφές, τό πόσο ἀποσπασματική ἐμφανίζεται ἡ περιγραφή. Ὅποιος ἀναλογιστεῖ τήν πολυσχιδή δραστηριότητα τῶν πολιτῶν τῆς Ὁμοσπονδίας πού γράφουν —τό πεδίο ἀπό τό τετριμμένο ὡς τό ἐκλεπτυσμένο καθώς καί τήν κοινωνική σημασία τῆς καθημερινῆς συγγραφικῆς ἐργασίας χιλιάδων ἀνθρώπων γύρω ἀπό θέματα καί μέσα πολιτιστικά—, ὅποιος ἐπιπλέον δέν ξεχνᾷ ὅτι ἡ λογοτεχνία στή Γερμανία καλύπτει μόνο τό 20% περίπου τῆς ἀγορᾶς βιβλίου, θά συνειδητοποιήσει τήν ἀντιφατικότητα τοῦ τεράστιου αὐτοῦ ὕλικου στό σημείο ὅπου συγκρούονται τό πνεῦμα μέ τό χρῆμα.

Ὅταν στίς 8 Μαΐου 1945 σίγησαν τά ὄπλα στή Γερμανία καί οἱ Σύμμαχοι μᾶς ἀπελευθέρωσαν ἀπό τή δικτατορία, πού δέν εἶχαμε καταφέρει ν' ἀποτινάξουμε μόνοι μας, ἔγινε λόγος γιά τήν «Ἔρα Μηδέν». Τό μεγάλο ξάφνιασμα, πού ὁ πόλεμος εἶχε τελειώσει καί κατά τύχη ἐμεῖς βρισκόμαστε ἀκόμη ζωντανοί, κράτησε στούς περισσότερους ἀρκετό διάστημα, ὥσπου νά ἐξελιχτεῖ σέ ἕνα εἶδος νοοτροπίας ἐρειπίων. Τό γερμανικό ἔγῳ, ἔτσι κι ἀλλιῶς πολύ στραπατισμένο, ἔπαθε τό μεγαλύτερο σόκ μέ τίς ἀναρίθμητες ἀποκαλύψεις γιά τά στρατόπεδα συγκεντρώσεως τοῦ χιτλερικοῦ καθεστώτος. Πολλοί Γερμανοί στή διάρκεια τοῦ πολέμου εἶχαν ἀποτραβηχτεῖ στήν πιό ἀπόμακρη γωνιά τῆς ἠθελήμενης ἀγνοίας. Κι ὁμως τό Γ' Ράιχ δέν ἦταν καμιά μουσική ὑπόθεση. Τό ἀργότερο ἀπό τό 1938 —ἀπό τίς μαζικές καταστροφές καί λεηλασίες ἐβραϊκῶν καταστημάτων— κανένας ἐνήλικος Γερμανός δέν μποροῦσε πιά νά ἰσχυριστεῖ, πῶς ἡ κρατική αὐθαιρέσια, ὁ διωγμός τῶν Ἑβραίων καί ἡ δολοφονία τοῦ ἦταν ἀγνωστα. Γιά τήν ἔκταση τοῦ ἐγκλήματος πάντως ἐλάχιστες μόνο πληροφορίες ἔφταναν ὡς τή δημοσιότητα. Ἡ πλειοψηφία τοῦ λαοῦ ἄλλωστε δέν ἤθελε νά ξέρει τίποτα σχετικό.

Ἀρχή λογικῆς ἀντιμετώπισης τῶν μαζικῶν δολοφονιῶν, πού εἶχαν καταστήσει κρατική ρουτίνα, παρατηρήθηκε

μόνον ἀργότερα, στίς γερμανικές ζῶνες κατοχῆς, ὅταν ἔγιναν γνωστές ὄλο καί πιό πολλές μαρτυρίες αὐτοπτῶν. Μεταξύ αὐτῶν τό «Δάσος νεκρῶν» τοῦ Ἔρνστ Βίχερτ, γραμμένο κατά τόν πόλεμο καί δημοσιευμένο τό 1945 —μιά ἀπόπειρα λογοτεχνικῆς ἔξαρσης τῆς φρίκης— καί κυρίως ἡ ἀντικειμενικά συστηματική παρουσίαση τοῦ Εὐγένιου Κόγγον μέ τίτλο «Τό κράτος τῶν Ἐς-Ἐς», πού τό 1946 ἔπαιξε διαφωτιστικό ρόλο κι ἀκριβῶς γι' αὐτό τό λόγο ἔγινε στόχος δια-

## Ντῆτερ Λάτμαν

μάχης. Ὅπως ὁποῖτε ὁμως μόνο μιά μειονότητα μέ διάθεση αὐτοκριτικῆς, στήν ὁποία περιλαμβάνονταν σχεδόν χωρίς ἐξαίρεση οἱ συγγραφεῖς, συνέλαβε αὐτό τό παρελθόν σάν μέρος μιᾶς ἱστορίας τοῦ συνόλου. Οἱ συγγραφεῖς λοιπόν διατύπωναν σέ λόγους καί γραπτά κείμενα τό γενικό αἶσθημα τοῦ «Φτηνά τή γλυτώσαμε», πρόβαλλαν μέ



Χάινριχ Μπέλ

κάθε λέξη τήν ἀπαίτηση ἐνός νέου πνευματικοῦ ξεσηκωμοῦ, τῆς ἀνελέτητης προσγειώσεως τῆς διεφθαρμένης ἀπό τούς Ναζί γερμανικῆς γλώσσας, τῆς σύνδεσης μέ τίς λογοτεχνίες ἐλευθέρων λαῶν, πού ἔθεταν τό αἶτημα γιά τήν ἐδραίωση τῆς δημοκρατίας.

Ἐνῶ ὁ Τόμας Μάν ἀπό τήν Ἀμερική προέτρεπε σ' αὐτή τή γερμανική ἀνανέωση καί σέ καταστραμμένες πόλεις τοῦ ἀλλοτινοῦ Γερμανικοῦ Ράιχ γίνονταν συγκεντρώσεις μέσα στά συντρίμια, ὅπου ἕνα ξεσηκωμένο κοινό συζητοῦσε θέματα ἐνοχῆς καί ντροπῆς· ἐνῶ οἱ συγγραφεῖς, πού εἶχαν κρυφτεῖ στά χρόνια τοῦ χιτλερισμοῦ, υἱοθετοῦσαν τή στάση τῆς ἐσωτερικῆς μετανάστευσης καί δέν ἀπέφυγαν τελικά τή σύγκρουση μέ τούς συγγραφεῖς, πού πραγματικά εἶχαν μεταναστεύσει τό 1933 —οἱ τελευταῖοι ἐπεκράτησαν, χωρίς ἀμφιβολία, μέ τά ἔργα καί τίς πράξεις τους—· ἐνῶ αὐτή ἡ μαρτυρική Γερμανία, πού εἶχε φέρεῖ στόν κόσμον τῶν θάνατων καί τῶς

δυστυχία, δέν καταλάβαινε πιά τόν ἑαυτό τῆς — γεννήθηκε ἡ σημαντικῆ λογοτεχνική κίνηση τῶν μεταπολεμικῶν χρόνων: ἡ «Ἀποψίλωση» τῆς Ὁμάδας 47.

Ὅχι πῶς αὐτή ἡ λογοτεχνική συσπείρωση κυριάρχησε ἀπόλυτα. Παλιότεροι συγγραφεῖς, οἱ ὅποιοι εἶχαν ἐπιστρέψει στή γενετήριά τους ἀπό δυτικές ἢ ἀνατολικές χώρες, κι ἀκόμη οἱ συγγραφεῖς τῆς «ἐσωτερικῆς μετανάστευσης» ἐξέδωσαν κατά τά χρόνια πρὶν ἀπό τήν ἴδρυση τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας (πού ἔγινε μόλις τό 1949) μιά πληθώρα ἔργων μέ τήν ἀδεια τῶν δυνάμεων κατοχῆς, συχνά μάλιστα σέ χαρτί ἐφημερίδας, πού σύντομα κιτρινίσει. Ἐπρόκειτο γιά βιβλία, πού εἶχαν γραφεῖ κατά τόν πόλεμο καί τώρα ἔβγαιναν ἀπό τό συρτάρι, ἢ γιά κύκλους ποιημάτων, διηγήματα καί μυθιστορήματα, πού δημιουργήθηκαν κάτω ἀπό τήν ἐντύπωση τῆς καταστροφῆς σάν μιά ἄμεση ἀπάντηση. Στούς συγγραφεῖς ἐκείνους, πού ἡ ἐπίδρασή τους ἀπλωνόταν ἀπό τή Δημοκρατία τῆς Βαϊμάρης ὡς τή δεύτερη ἀπόπειρα νά ἐγκατασταθεῖ στή Γερμανία ἡ δημοκρατία, ἀνήκαν μεταξύ ἄλ-

ὑποβλητικά μιά ἐλπίδα. Γιά τούς νέους ἡ ὄλη ἐμπειρία ἦταν ὁ πόλεμος. Ἐπομένως ὑπῆρχε ἡ καθολικότητα, πού τούς συνέδεε ὄλους στό θεωρούμενο ἀπόλυτο. Ὅχι πρὸς τό δεσποτισμό καί τήν κηδεμονία. Ἀπαραίτητος ἦταν ἕνας σημαντικός ἠθικός μόχθος, τόσο γιά τόν καθένα χωριστά ὅσο καί γιά τό σύνολο τῆς λογοτεχνίας, πού προσπαθοῦσε ν' ἀνασηματιστεῖ. Ὅποιος ξεκινοῦσε τότε, ἄρχιζε βάζοντας τάξη. Τά ἐξωτερικά ὑπαρξιακά προβλήματα πρόβαλλαν τόσο καυτά, πού κανένας δέν φανταζόταν πῶς θά μποροῦσε ν' ἀνταπεξέλθει χωρίς ἀπλοποιήσεις. Γιά ἕνα διάστημα κάθε τοῦβλο εἶχε σημασία. Ἡ ἀνάγκη ζυγνοῦσε τήν ἐφευρετικότητα, αὔξανε τίς προϋποθέσεις γιά ριζοσπαστικῆ δραστηριότητα. Μέσα σ' αὐτό τό κλίμα ἰδρύθηκε ἡ Ὁμάδα 47. Μέντωρ τῆς ἦταν καί παρέμεινε ἐπί εἴκοσι χρόνια ὁ γεννημένος τό 1908 μυθιστοριογράφος Χάνς Βέρνερ Ρίχτερ. Αὐτός μαζί μέ τόν Ἄλφρεντ Ἄντερς καί μερικούς ἀκόμη πρωτόπειρους συγγραφεῖς ἐξέδιδαν, ὡς αἰχμάλωτοι σέ ἀμερικανικό στρατόπεδο, τήν ἐφημερίδα «Τό κάλεσμα» («Der Ruf»), πού σέ κάθε τῆς ἀράδα ὑποστήριζε τή δημοκρατική ἀνανέωση. Στό ὄλο κλίμα συντελοῦσε ἐπίσης τό ὅτι τότε μόλις ξανάνοιγαν τά γερμανικά σύνορα. Μιά γενιά στή Γερμανία εἶχε μεγαλώσει μέ ἐθνικοσοσιαλιστικῆ ἀγωγή καί παρέμεινε ἀναγκαστικά ἀνίδεη. Δέν εἶχε διαβάσει οὔτε Μαρσέλ Προύστ, οὔτε Ἄντρέ Ζίντ· οὔτε Ἔρνεστ Χεμινγκουαίη, οὔτε Οὐίλλιαμ Φῶκνερ· οὔτε Τζαίημς Τζόυς καί Βιρτζίνια Γούλφ· οὔτε Φράντς Κάφκα, Μπέρτολντ Μπρέχτ καί Τόμας Μάν. Δέν τῆς εἶχε ἐπιτραπεί κατά κανόνα οὔτε καν τούς «Ληστές» τοῦ Σίλλερ νά δεῖ σέ γερμανικά θέατρα. Δέν εἶναι λοιπόν περίεργο, πού χρειάστηκε χρόνος γιά νά μάθει. Ἦταν μιά γενιά ἀνήξερων, πού εἶχε μεγαλώσει σέ πεδία ἀσκήσεων. Ἐνας ἀπ' αὐτούς, ὁ Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ, πού πέθανε πρόωρα, τήν ὀνόμασε «Γενιά χωρίς ἀποχαιρετισμό».

Ἡ ἀφετηρία τῆς Ὁμάδας 47 δέν εἶχε τόσο φιλολογικῆ, ὅσο πολιτικοδημοσιογραφικῆ φύση. Στήν ἀμερικανικῆ ζώνη κατοχῆς, στή νότια Γερμανία, μέ τό Μόναχο ὡς ἐκδοτικό κέντρο, ἡ ἐφημερίδα «Τό κάλεσμα» ἀναζωογονήθηκε. Ἀλλά ὁ Ρίχτερ κι ὁ Ἄντερς, ὡς ἐκδότες, συνάντησαν σέ λίγο δυσκολίες μέ τίς ἀμερικανικές ἀρχές ἐλέγχου. Οἱ Ἀμερικανοί εἶχαν δῆθεν φέρεῖ τήν ἐλευθερία στή Γερμανία, μόνο πού ἡ ἐλευθερία αὐτή δέν ἔπρεπε νά εἶναι καί πολύ ἐλεύθερη. «Τό κάλεσμα» πῆρε ἀδεια κυκλοφορίας τό καλοκαίρι τοῦ 1946, ἀλλά τό φθινόπωρο τοῦ 1947 ἀπαγορεύτηκε, ἐξ αἰτίας τῆς κριτικῆς του στάσης ἀπέναντι στό καθετί, ὅπως καί στίς δυνάμεις κατοχῆς. Ὁ Ρίχτερ εἶχε καλέσει τόν κύκλο τῶν συγγραφέων τοῦ «Καλέσματος» σέ συνεδρίαση τῆς Σύνταξης. Προσῆλθαν μέ τίς τσέπες γεμάτες ἀπό χειρόγραφα, πού δέν μποροῦσαν ὁμως πιά νά δοῦν τό φῶς τῆς δημοσιότητας. Παρ' ὅλα αὐτά κάθησαν καί διάβασαν τά κείμενα μεταξύ τους. Ὅλοι συμφώνησαν, ὅτι ἡ αὐθόρμητη κι ἀνελέγη κριτι-



κή ήταν τόσο χρήσιμη, ώστε να δικαιολογεί μια νέα τους συνάντηση μετά από μερικούς μήνες. Έτσι δημιουργήθηκε η 'Ομάδα από μια ανάγκη. Η 'Ομάδα, που επί δύο δεκαετίες επρόκειτο να γίνει το κέντρο της σύγχρονης λογοτεχνίας για ένα διαρκώς ευρύτερο κύκλο — που έφτανε τους 100 — συγγραφέων, κριτικών και μερικών εκδοτών, που συνεδρίαζαν 1-2 φορές το χρόνο. Η 'Ομάδα, που ήταν ανοιχτή για όλα τα προοδευτικά ρεύματα, εκπληκτικά ικανή για ανανέωση, με μεγάλη ευαισθησία για την υψηλή ποιότητα.

Τήν 'Ομάδα 47 μπορεί κανείς να την περιγράψει καλύτερα στην άνοιξη της, που έφτασε μετά 10-12 χρόνια. Για τη γερμανόγλωσση λογοτεχνία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η σημασία της ασφαλώς δεν είναι κατώτερη εκείνης που είχε π.χ. ο «Γαλάζιος Καβαλάρης» για τη ζωγραφική του εξπρεσιονισμού. Τόν 'Οκτώβριο του 1958, στη συνεδρίαση των μελών στο 'Αλλγκόου, ο Γκύντερ Γκράς διάβασε το πρώτο κεφάλαιο από το χειρόγραφο του μυθιστορημάτος του «Το τενεκεδένιο ταμπούρλο». Ήρθε, διάβασε και νίκησε. Οι ακροατές βρήκαν το κείμενο νεόγλωσσον, ζωντανό, συναρπαστικά παραστατικό. Ο 'Οσκαρ Μάτσερατ, ο μικρόσωμος νάνος που με τη φωνή του σπάει τζάμια, ή φιγούρα μιας διαστρεβλωτικής προοπτικής, που σκιαγράφησε με την πρώτη προσπάθεια ο Γκράς, προσχώρησε στη λογοτεχνία.

Με την όμορφωσία, που ο Χάνς Βέρνερ Ρίχτερ ως πνευματικός ηγέτης της 'Ομάδας κατόρθωσε συχνά να εξασφαλίσει, αποφασίστηκε να δοθεί στον Γκράς το βραβείο της 'Ομάδας εκείνης της χρονιάς — βραβείο που θέσπιζαν οι παρόντες εκδότες και διάφοροι ευεργέτες. Ο Γκράς είχε έρθει με λίγα πράγματα από το Παρίσι, όπου ζούσε με τη γυναίκα του Άννα και τρία παιδιά, εργαζόμενος ως χαράκτης. Τώρα είχε στη διάθεσή του το σεβαστό ποσό των 5.000 μάρκων. Αυτό υπήρξε η άπαρχή μιας φήμης παγκόσμιας. Ο Γκράς είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του εκδοτικού μηχανισμού, που μπορούσε να θέσει τότε σε κίνηση η 'Ομάδα, μόλις διαφαινόταν ένα ταλέντο. Αυτό δεν συνέβαινε τόσο χάρη στην έξυπνη προβολή (όπως συχνά καταλόγισαν στην 'Ομάδα). Μάλλον η 'Ομάδα, ως το κύριο λογοτεχνικό βήμα της τότε πρωτοπορίας, είχε μεγάλη δυνατότητα να εκφράζεται, αποτέλεσμα σχεδόν αυτονόητο της εξέλιξής της. Είχε θεσπίσει μια έννοια της ποιότητας, που όσο εύελικτη ήταν, άλλο τόσο ήταν και σταθερή. Η έννοια αυτή βασιζόταν στην ευαισθησία των κυριότερων μελών της 'Ομάδας καθώς και στη συνεργασία μυαλών υπεύθυνων για τη μόρφωση της κοινής γνώμης. Τα τελευταία άνηκαν σ' ένα κύκλο φίλων αφοσιωμένων στη λογοτεχνία, που είχαν καταλάβει παντού θέσεις-κλειδιά: Στίς Συντάξεις ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών ιδρυμάτων, στον Τύπο και στους εκδοτικούς οίκους, όπως κι ανάμεσα στους κύριους δραματουργούς του θεάτρου.

Στην περίπτωση του Γκράς συνέβη το εξής: Δύο μέρες μετά το τέλος της συγγραφής του βιβλίου το δνομά του εμφανίστηκε σε έκτενη σχόλια όλων των σημαντικών feuillets εφημερίδων κι αναφέρθηκε από όλα τα μορφωτικά περιοδικά και τους ραδιοσταθμούς. Στους προσεκτικούς ειδήμονες της λογοτεχνίας ο Γκράς έγινε μονομιάς γνωστός. Η σφραγίδα του «Βραβείου της 'Ομάδας 47» του εξασφάλισε τη φήμη και πέρα από τα σύνορα της 'Ομοσπονδιακής Γερμανίας. Ένα χρόνο αργότερα, στην Έκθεση Βιβλίου της Φρανκφούρτης, ξένοι εκδότες περίμεναν να πάρουν τα μεταφραστικά δικαιώματα, παρόλο που το πρώτο αυτό μυθιστόρημα του Γκράς μόλις έβγαινε τότε σε μορφή βιβλίου. Αυτή η προωθητική δύναμη της 'Ομάδας 47 — καθόλου απαλλαγμένη

από τη δημιουργία εντυπώσεων — γίνεται πιο κατανοητή, αν σκεφτεί κανείς τον κατάλογο των βραβευθέντων κατά το παρελθόν. Με μία μόνη εξαίρεση, τα μέλη της 'Ομάδας 47 βράβευσαν κάθε φορά ένα νέο Γερμανό συγγραφέα, του οποίου το έργο απόκτησε παραδειγματική σημασία για τη λογοτεχνία της εποχής. Συγκεκριμένα:

Τό 1950 τον ποιητή και συγγραφέα ραδιοδραμάτων Γκύντερ Άιχ.

Τό 1951 τον κατοπινό νομπελίστα Χάινριχ Μπέλ.

Τό 1952 τη διηγηματογράφο 'Ιλζε Άιχινγκερ.

Τό 1953 την ποιήτρια 'Ινγκεμποργκ Μπάχμαν.

Τό 1955 το μυθιστοριογράφο και θεατρικό συγγραφέα Μάρτιν Βάλζερ.

αποτέλεσμα της έλλειψης χαρτιού. Ήταν η εποχή των συγγραφέων, που διάβαζαν έργα τους, και των συζητήσεων μέσα σε μισοκαταστραμμένες αίθουσες ή εποχή της παράφορης απογοήτευσης, της απογύμνωσης της γλώσσας, αλλά και η ώρα της τεράστιας απήχησης θεατρικών έργων, όπως το δράμα του στρατιώτη «Έξω από την πόρτα» του Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ, το κομμάτι της πολιτικής αντίστασης την εποχή του χιτλερισμού «Οι παράνομοι» του Γκύντερ Βάιενμπουργκ και «Ο στρατηγός του διαβόλου» του Κάρλ Τσούκμαγερ, που καυτηρίαζε την ύπακοή των στρατηγών στη δικτατορία και διάλεγε ως τραγική μορφή μια άοριστη εξαίρεση. Ήταν η εποχή των διηγημάτων, της λογοτεχνίας των έρεπιών, αλλά και μιας

ντως οί συγγραφείς της νέας γενιάς, με μια σχεδόν ατέλειωτη πληθώρα από μυθιστορήματα, διηγήματα, θεατρικά έργα και ραδιοδράματα, άρχισαν μια διαρκώς αναζωπυρούμενη διαμάχη με τον εθνικοσοσιαλισμό και τον πόλεμο, σε ρεαλιστικό στυλ κυρίως. 'Ορισμένα από τα βιβλία αυτά — π.χ. το μυθιστόρημα του Βίλλι Χάινριχ «Η υπομονετική σάρκα», το «Stalinorgel» του Γκέρτ Λέντιχ, ή «'Επερώτηση» του Κρίστιαν Γκάισλερ — κατόρθωσαν να γίνουν διεθνή bestsellers, χωρίς να γίνουν διεθνή λογοτεχνικά έργα. Αναδρομικά σήμερα θεωρούμε πιο σημαντικούς από τους πεζογράφους της δεύτερης αυτής περιόδου τον Άλφρεντ Άντερς, τον πρωτόπειρο Χάινριχ Μπέλ και τον Πάουλ Σάλλυκ. Πάντοτε σχεδόν η δράση του περιεχομένου επεσκίαζε την αρκετά συνηθισμένη λογοτεχνική μορφή. Με το άσβηστο θέμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου παιδεύονται ακόμη και σήμερα οί συγγραφείς στη Γερμανία.



του George Grosz

Τό 1956 και 1957 δεν δόθηκε κανένα βραβείο — όπως συνέβη και αργότερα μιά-δυο φορές — εν μέρει επειδή έλειπαν οι άθλοθέτες, εν μέρει επειδή δεν υπήρχε όμοφωνία για την πρόκριση ενός έργου. Όποιος αναλύει σήμερα αναδρομικά τη λογοτεχνία της 'Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας, συμπεριλαμβανομένων όλων των έργων και συγγραφέων από τη Γερμανική Λαϊκή Δημοκρατία, από την Αυστρία και την Έλβετία είχαν απήχηση εκεί και έδω, θά πρέπει, σε μεγάλο βαθμό, να αναζητήσει την ιστορική της πορεία τόσο στις καθοριστικές στυλιστικές φόρμες, όσο και στην πλατιά επίδραση της 'Ομάδας 47. Από τό 1945 ως σήμερα υπήρξαν, σε γενικές γραμμές, πέντε τομές, που θά ήθελα στη συνέχεια να χαρακτηρίσω με συντομία και, φυσικά, απλοποιημένα.

1. Πρώτον, άμέσως μετά τον πόλεμο, η φάση της προφορικής λογοτεχνίας —

ποίησης διστακτικής και ενός σουρεαλισμού χαρακτηριστικού των επιγόνων, που προσανατολιζόταν περίπου προς τον «Γενναίο νέο κόσμο» του Άλντους Χάξλεϋ. Τέλος ήταν η ώρα να λάμψει τό πολιτικό-φιλολογικό καμπαρέ, που για μερικά χρόνια απόκτησε μεγάλη επιρροή χάρη σε εξαιρετικά ταλέντα.

II. Η δεύτερη φάση, που κράτησε ως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '50, χαρακτηρίζεται από την αντιμετώπιση του άσβηστου παρελθόντος — ένα σύνθημα, που ξεπήδησε τότε και που μέ ρεαλισμό δεν άφησε να επικρατήσει ή σκέψη, πώς θά μπορούσε να ξεπεραστεί αυτό τό άπαισιο παρελθόν. Τό παρελθόν της χιτλερικής δικτατορίας και του πολέμου, που όφειλόταν στη Γερμανία και που είχε τόσους λαούς θύματα. Πραγματικά, υπήρχε δυνατότητα μόνο να επιζήσει κανείς αυτού του παρελθόντος. Πά-

III. Η τρίτη τομή συμβάδιζε με τό λεγόμενο οικονομικό θαύμα, ενώ παράλληλα εξελίχθηκε αντίθετα προς αυτή την παλινόρθωση της 'Ομοσπονδιακής Γερμανίας. Η ευημερία ξαναγύρισε σε αναπάντεχα σύντομο διάστημα. Όσο έπαυε να υπάρχει ή ανάγκη για τό προς τό ζήν, όσο οί ατομικές ευκαιρίες πολλαπλασιάζονταν ακόμη πιο αναπάντεχα και ή κουλτούρα υπεραφθονούσε, τόσο αποστρέφονταν πολλοί συγγραφείς όριστικά την «αποψίλωση» κι άρχισαν να κάνουν μορφολογικά πειράματα, επηρεασμένοι από ευγενέστερα φιλολογικά ρεύματα δυτικών χωρών, όπως τό γαλλικό nouveau roman. Στο ξεκίνημα αυτής της φάσης συνετέλεσε και ο Έλβετός μυθιστοριογράφος Μάξ Φρίς, ο όποιος, με τό «'Ημερολόγιό» του και τό μυθιστορήματα «Stiller» και «Homo faber», έπηρέασε σημαντικά τους νεότερους συγγραφείς κατά τη δεκαετία του '50. Ήταν ή επιρροή του άνωτέρου άφηγηματικού επιπέδου. Υπήρξε μάλιστα ένα φθινόπωρο, που οί ξένοι εκδότες στην Έκθεση Βιβλίου της Φρανκφούρτης έίπαν, μπροστά στην πληθώρα των νέων σοβαρών λογοτεχνικών εκδόσεων: Τώρα συνέρχεται και στον άφηγηματικό τομέα ή Γερμανία. Έκείνο τό φθινόπωρο κυκλοφόρησαν ταυτόχρονα, ανάμεσα σε άλλα νέα βιβλία, τό «Τενεκεδένιο ταμπούρλο» του Γκύντερ Γκράς, οί «Είκοσιέτες για τον 'Ιακώβ» του Ούβε Γιόνσον, τό «Μπιλλιάρδο στις εννιάμισή» του Χάινριχ Μπέλ, τό μυθιστόρημα του Ρούντολφ Χάγκελσταγκε «Παιχνίδι των θεών», τό μυθιστόρημα του Ζήγκφριντ Λέντς για ένα μαραθωνοδρόμο «Ψωμί κι άναψυχή», τό πρωτόλειο μυθιστόρημα του Όττο Φ. Βάλτερ «Ο βουβός», τό καπριτσιόζο έργο-μαμούθ του Χάιντς φόν Κράμερ «'Η καλλιτεχνική φιγούρα», οί Ιστορίες του Βόλφγκανγκ Βάιραουχ «Τό πλοίο μου που λέγεται Τυφών», τά μυθιστορήματα «Φαγητά κατ' επιθυμία» του Χάνς Μπέντερ και «'Εγγεμπερτ Ράινκε» του Πάουλ Σάλλυκ καθώς και δύο μαζί έργα του Γκέρχαρτ Τσβέρεντς: «Τροχός μαρτυρίου» και «'Η άγάπη των νεκρών άντρών». Θυμάμαι καλά, πώς ή πληθώρα των αξιόλογων έργων τότε στη Φρανκφούρτη σημείωσε μεταστροφή στο ενδιαφέρον που έδειχναν για τη νέα γερμανική λογοτεχνία από τη Νέα 'Υόρκη, τό Παρίσι και τό Μιλάνο, αλλά κι από τη Στοκχόλμη, την Κοπεγχάγη, τη Μαδρίτη και τό Τόκυο, τό Άμστερνταμ και τό Όσλο.

Σέ λίγα χρόνια αυτή ή νέα λογοτεχνία άνέβασε τίς αξιώσεις που είχε από τον έαυτό της, χωρίστηκε σε διάφορα πειραματικά ρεύματα, αλλά δημιούργησε επίσης ένα καινούριο ρεαλισμό και εξέλιχθηκε σε εκλεπτυσμένη λογοτεχνία για συγγραφείς, για γνώστες και επαγγελματίες αναγνώστες. Έχασε, σε εκπληκτικά σύντομο διάστημα, την κοινωνική της

συνάρτηση. Δεν έλειπε το πνεύμα, ούτε οι ειδικές γνώσεις, έλειπε ή ζωντάνια. Ο αισθητικός έκλεπτοσμός ήταν κι αυτός έκφραση της φυγής προς τα μέσα και της απογοήτευσης σε μία Γερμανία, που κάτω από τον Κόνραντ Άντεναουερ γινόταν όλο και πιο συντηρητική και ξανάσπρωχνε τους διανοούμενους προς το ρόλο του outsider.

Τό τέλος αυτής της περιόδου έφτασε κατά τα μέσα της δεκαετίας του '60, με την ανανέωση της Σοσιαλιστικής Γερμανικής Γερμανικής Φοιτητικής Ομοσπονδίας (SDS) και της έξωκοινοβουλευτικής αντιπολίτευσης. Η εξέγερση των νεότερων ενάντια στους άποκατεστημένους ήταν συνάμα και διαμαρτυρία ενάντια στο πολιτιστικό κατεστημένο. Ανυπολόγιστη είναι η επίδραση αυτών των κινήσεων στη λογοτεχνία της περιόδου μεταξύ 1965 και 1973. Ήταν μία ριζοσπαστική πρόκληση για τους συγγραφείς της μεσαίας γενιάς, που ως τότε σιωπηλά θεωρούσαν τον εαυτό τους προοδευτικό, έστω και μόνο από συγγραφική άποψη. Τό «Βρίζοντας τό κοινό» του νεαρού δραματουργού Πέτερ Χάντκε τό 1966, κατά τή συνέλευση της Ομάδας 47 στην Αμερική μετά από πρόσκληση του Πανεπιστημίου Πρίνστον, και ένα χρόνο αργότερα ή διαμαρτυρία της έξωκοινοβουλευτικής αντιπολίτευσης εκεί όπου είχε πραγματοποιηθεί ή τελευταία συνέλευση της Ομάδας 47, διέλυσε τήν αυτοπεποίθηση της λογοτεχνικής εκείνης κλίμας, που επί δύο δεκαετίες έθετε σχεδόν αδιαφιλονίκητα τά μέτρα και τά σταθμά. Η άπατρις Άριστερά των σαραντάχρονων ή πενηντάχρονων τοποθετήθηκε όρθά-κοφτά στο επίκεντρο από τή νέα Άριστερά. Τό πώς επέδρασε αυτό ψυχολογικά σε μερικά γνωστά πρόσωπα, θά άξιζε νά γίνει μόνο του θέμα για διάλεξη. Έτσι π.χ. μερικοί άφησαν τά μαλλιά τους νά μακρύνουν και τά γένια τους νά φυτρώσουν, για νά μετατραπούν «ψυχή τε και σώματι», σάν μετά από ανανεωτική κούρα, σε επαναστάτες.

IV. Τήν τέταρτη φάση της λογοτεχνίας στην Ομοσπονδιακή Γερμανία θά ήθελα επομένως νά τήν ονομάσω έξωκοινοβουλευτική λογοτεχνία, έστω κι αν αυτό αποτελεί ταυτολογία. Οι συγγραφείς, που είχαν άποκτήσει φήμη στα γρήγορα, άνακάλυψαν τόν κόσμο της εργασίας. Τά ρεπορτάζ του Γκύντερ Βάλλραφ, που άποκάλυψαν τήν άπανθρωπία και τήν καπιταλιστική διακυβέρνηση του ανθρώπου, έκαναν άίσθηση. Στο Ντόρτμουντ είχε σχηματιστεί από τό 1961 κιόλας μία ομάδα συγγραφέων, ή όποια — σ' αντίθεση προς τήν Ομάδα 47 — άσχιζε ν' ανανεώσει τήν εργατική λογοτεχνία. Από αυτή σχηματίστηκε ό «Κύκλος εργασίας Λογοτεχνία της εργατιάς», με σκοπό τή συνέωση της πολιτικής υπόκλισης και της λογοτεχνίας, πράγμα που πέτυχε σε μερικές παραδειγματικές περιπτώσεις. Άλλωστε δέν επρόκειτο για κανένα πραγματικό νεωτερισμό· μάλλον ήταν ή συνέχιση αναλόγων ομάδων και των προσπαθειών τους της φθίνουσας Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Από τή φύση των πραγμάτων προκύπτει ότι στον Κύκλο εργασίας ή έκθεση γεγονότων βαραίνει περισσότερο από τό φανταστικό, τό πολιτικής φύσης περιεχόμενο μάλλον παρά ή συχνά παραμελημένη μορφή. Όσο άπαραίτητη κι αν φαίνεται ή διαδικασία του «ξυπνήματος» και της επανασύνδεσης με τήν κοινωνία, μετά τά παρατάγους της υπερβολικά πιά έλίτ λογοτεχνίας, πάντως έγκυμονεί βέβαια τόν κίνδυνο νά θεωρηθεί προσωρινά λογοτεχνία, ήτι έχει άπλως τά κατάλληλα φρονήματα. Η εξέλιξη του Κύκλου εργασίας δέν έχει άκόμη συμπληρωθεί, ή ομάδα όμως τραβήχτηκε κιόλας μόνη της κάπως παράμερα. Όπωςδήποτε άνέδειξε συγγραφείς, που φαίνεται νά έχουν διεθνή άκτινοβολία, κι άλλους, έκτός του Βάλλραφ:

Τό μυθιστοριογράφο Μάξ Φόν ντέρ Γκρύν, ό όποιος ήταν άλλοτε άνθρακωρύχος στην περιοχή του Ρούρ, τούς διηγηματογράφους Γιόζεφ Ρέντινγκ και Άγγέλικα Μέχτελ, τήν Έρικα Ρούνγκε, με τά πρωτόκολλα της από τόν κόσμο της βιομηχανίας και ιδίως γύρω από τή θέση της εργαζόμενης γυναίκας, καθώς και τόν Βόλφγκανγκ Καίρνερ. Άλλά καθένας από τούς συγγραφείς αυτούς έχει φιλοδοξίες και σε άλλους τομείς. Κανείς τους δέν περιορίζεται στα σχετικά στενά όρια του Κύκλου εργασίας, όπου ή άτμόσφαιρα που επικρατεί άνάμεσα στους γραφειοκράτες και τούς ιδεολόγους πνίγει καμιά φορά τή δημιουργικότητα. Η ιδεολογική προσπάθεια νά δοθεί, με πρωτοβουλία του Κύκλου εργασίας, ή άθηση στους εργάτες της βιομηχανίας για νά άρχίσουν νά γράφουν, εκφράζοντας έτσι τές εμπειρίες και τά συμφέροντά τους, πρέπει νά θεωρηθεί άποτυχημένη. Γενικά πάντως ή λογοτεχνία της έξωκοινοβουλευτικής αντιπολίτευσης έχει πολύ μεγαλύτερες δυνατότητες, απ' όσες είναι δυνατόν νά περιγραφούν σ' αυτή τήν επισκόπηση. Ποτέ δέν συμβαίνει μία πρωτοεμφανιζόμενη φιλολογική άποείρα νά δεσπόζει άπόλυτα στη σύγχρονη σκηνή. Μπροστά στο κοινό και πίσω στα παρασκηνία ξετυλιγονται όλες οι πολυποικίλες διαδικασίες των προεκτάσεων καθώς και των νέων ξεκινήσεων που άλληλοσυνπληρώνονται ή συγκρούονται· γιατί ό πλουραλισμός είναι νόμος της έλευθερίας. Άλλωστε ποιός θά άμφισβητούσε ότι ή χρονική γεινίαση μάλλον άμαυρώνει παρά άπαυγάει τές διαστάσεις των συγχρόνων φαινομένων.

V. Για τήν πέμπτη και μέχρι στιγμής τελευταία και πολύ νωπή άκόμη τομή στην πορεία της λογοτεχνικής δημοκρατίας της γερμανικής γλώσσας, μάλλον εικασίες παρά όριστικοί χαρακτηρισμοί μπορούν νά γίνουν. Για μένα είναι ή φάση ενός νέου υποκειμενισμού, δηλ. τό φυσικό αντίβαρο στο άνοιγμα της λογοτεχνίας σχεδόν προς καθετί τό επίκαιρο από τές κοινωνικές λειτουργίες. Η διάθεση για ανανέωση στην Ομοσπονδιακή Γερμανία, κάτω από τήν πίεση των διεθνών οικονομικών δεδομένων, εξαμίστηκε πιο σύντομα απ' όσο υπέθετε κανείς. Καθώς φαίνεται, ή πολιτική γίνεται ξανά ή κοπιαστικά επιμελημένη, στο βάθος βίαιη υπόθεση για επαγγελματίες. Γι' αυτόν άκριβώς τό λόγο τό ήθικό άνοιγμα της κυβέρνησης του νομπελίστα Βίλλυ Μπράντ συγκέντρωσε σε λίγα χρόνια μέσα τά πυρά των αντίδραστικών δυνάμεων: Έπειδή αυτός ό άνθρωπος, ό Μπράντ, υπήρξε ό πιο δημοκρατικός Γερμανός πολιτικός, που έγινε ποτέ άρχηγός της κυβέρνησης. Πολλά δημιουργικά άτομα άποστρέφονται μ' άπογοήτευση τήν πολιτική πραγματικότητα, στην όποια επιπλέον πάντα όσοι έρπον καθώς και οι λεγόμενοι «ρεαλιστές». Όπως και νά 'χουν τά πράγματα, πολιτική είναι ή έμμονή των μικρών βημάτων, μόνο που δέν κατορθώνει νά ξεσηκώσει ένθουσιασμό με τά άληθινά της έλατήρια και άνάγκες. Η πολιτική ίντελιγκέντσια συγκεντρώνει πλειοψηφίες κατά κανόνα χρησιμοποιώντας τό είδωλο που λέγεται συγκίνηση και που τόση άπήχηση έχει στο κοινό. Τό ότι κάτι τέτοιο διαφαίνεται πάλι — ίσως μάλιστα νά ήταν πάντα έτσι — στην Ομοσπονδιακή Γερμανία, δικαιολογεί σήμερα κάποια λογοτεχνική άπογοήτευση. Η έπιθυμία για άπερίοριστο άτομικισμό άνάμεσα στους νέους της Γερμανίας είναι τόσο ίσχυρή, όσο είναι και σε άλλες χώρες. Και παντού είναι πιο ίσχυρή από όσο επιτρέπουν οι δυνατότητες της άπότομης αλλαγής στις οικονομικές άνάγκες του κόσμου των φτωχών, μά και των πλούσιων.

Δέν σκοπεύω πάντως νά έμπλακώ σε πολιτικές φιλοσοφίες, αλλά θά προσπα-

θήσω, τελειώνοντας, νά περιγράψω τό σκηνικό, όπως αυτό παρουσιάζεται τόν τελευταίο καιρό στο φιλολογικό αλλά και στον πολιτικό παρατηρητή της Ομοσπονδιακής Γερμανίας:

Κάθε άποείρα νά δοθούν μερικές πληροφορίες για τή λογοτεχνία δέν επιτρέπεται νά μήν ολοκληρώνεται με μία ματιά στην άγορά της. Όσο υπάρχουν βιβλιοπώλες και εκδότες άλληλοσυγκρούονται τά δύο στοιχεία, που καθορίζουν τόν κόσμο των βιβλιοπαραγωγών, δηλ. τό πνεύμα και τό χρήμα. Συχνά επρόκειτο για άποδοτική διάσταση, που κατέληγε σε διαχωρισμό άρμοδιοτήτων: Έδώ ό συγγραφέας, υπεύθυνος για τήν ύλη ενός βιβλίου, εκεί ό εκδότης, εύγλωττος έμπορος με ιδιόρρυθμο έμπόρευμα. Δεν ήταν άστοχη ή παρατήρηση που έκανε ό εκδότης Ράινχαρτ Πίπερ στα πρώτα χρόνια της Γερμανικής Αυτοκρατορίας, ότι δηλ. ένας καλός ιδιοκτήτης εκδοτικού οίκου πρέπει νά είναι παραμερισμένος συγγραφέας. Με τό νά παραιτηθεί από τήν άτομική του δημιουργικότητα, άποκτά έμπορική νηφαλιότητα, παράλληλα όμως διάθεση για συμμετοχή στη δημιουργία.

Σήμερα αυτό άκούγεται σάν κάτι έντονα μυθικό από τή φιλολογία του παρελθόντος. Κατά τή δεκαετία του '70 εκείνος που γράφει είναι προμηθευτής κι άντικείμενο μιας γιγαντιαίας βιομηχανίας μέσων επικοινωνίας. Η διηπειρωτική συνάρτηση του κεφαλαίου στην άγορά του τυπωμένου και εκπεμπόμενου λόγου, ή παγκόσμια συγκέντρωση εκδόσεων και τό καρτέλ της προώθησης των bestsellers κατέστρεψαν σε μεγάλο βαθμό τόν άτομικισμό του κλάδου. Χωρίς έλεος φτάνουν τά βιβλία, σάν είδος μαζικής παραγωγής, στα χέρια του καταναλωτή.

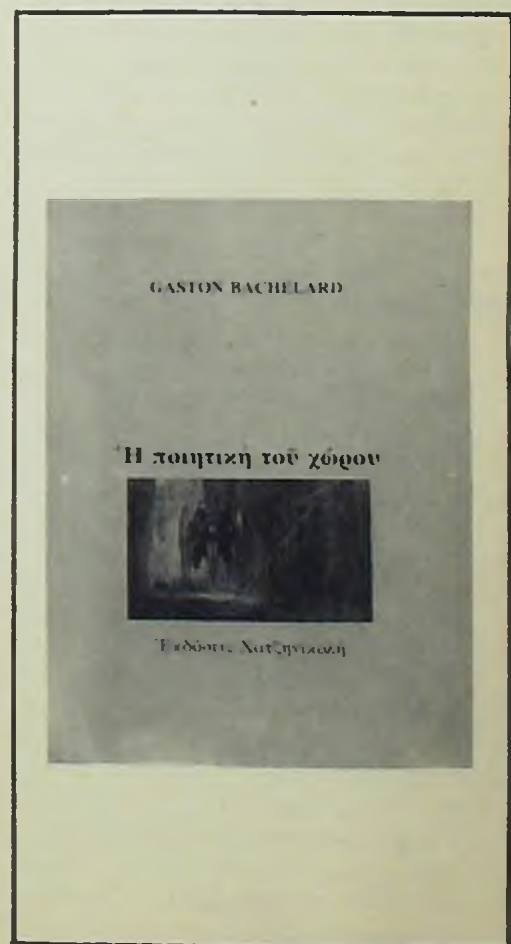
Ίδιαίτερα ή άγορά των μέσων οπτικής επικοινωνίας επηρεάζεται όλο και πιο πολύ από διεθνείς οικονομικούς παράγοντες. Κι άς μήν πεϊ κανείς, πώς αυτό δέν έχει σχέση με μία θεώρηση της φιλολογίας. Είναι άνόητο νά καταδικάζει κανείς γενικά τό μέγεθος, όπου όμως δημιουργούνται όλιγοπώλεια, τίθεται πάντα ιδιαίτερα έντονο τό έρώτημα σχετικά με τήν έλευθερία. Για τή λογοτεχνία δέν είναι καθόλου άδιάφορο, τό πώς πλασάρεται. Η άγορά επιδρά πίσω, στο δημιουργικό άτομο, που σάν συγγραφέας προσπαθεί νά επιπλεύσει.

Και στην Ομοσπονδιακή Γερμανία ό λογοτέχνης-συγγραφέας δέν μπορεί, κατά κανόνα, νά ζήσει από τά βιβλία του. Οι εξαιρέσεις, που καθένας γνωρίζει, άλλιώνουν τή γενική εικόνα: Ο Γκράς έγινε μεγάλος με τό πρώτο του μυθιστόρημα, ό Ρόλφ Χόχουτ με τό πρώτο του θεατρικό έργο για τό ρόλο της εκκλησίας στο Χιτλερισμό. Ο Χάντκε μέσα σε λίγα χρόνια, πριν γίνει άκόμη 30 χρονών, εξασφάλισε στον εαυτό του, γράφοντας, οικονομική άνεση. Άλλά ό Ζίγκφρηντ Λέντς, ένας από τούς πιο φτασμένους, έγραψε μία ντουζίνα βιβλία πριν άποκτήσει μία σχετική άνεξαρτησία με τό θεατρικό του έργο «Έποχή των άθώων» και πάλι τό μεγάλο βήμα τό έκανε μετά από 17 όλόκληρα χρόνια με τό μυθιστόρημά του «Μάθημα Γερμανικής». Για 12 συναπτά χρόνια ό Χάινριχ Μπέλ δέν θά μπορούσε καλά-καλά νά θρέψει τήν οικογένειά του, αν δέν εργαζόταν στη ραδιοφωνία. Άφού λοιπόν έτσι είχαν τά πράγματα μ' αυτούς τούς συγγραφείς, γίνεται άυτόνοητο, ότι οι συγγραφείς γενικά — και μάλιστα εκείνοι άκριβώς που ξέρουν τήν τέχνη τους — θά πρέπει νά εργάζονται για όλα, ή τουλάχιστον για μερικά μέσα έννημέρωσης. Οι νεαροί συγγραφείς στην Ομοσπονδιακή Γερμανία μοιάζουν νά τό έχουν άντιληφθεί αυτό. Από τό ξεκίνημά τους πολλοί γίνονται πολυπράγμονες. Άντίθετα από τούς παλιότερους συγγραφείς, οι νέοι έχουν μεγαλώσει μ' αυτά τά μέσα και έχουν άλλη έλευθερία κινήσεων· μία τεχνικά κατα-

τοπισμένη γενιά που έχει πολύπλευρες γνώσεις, που από νωρίς βγήκε στο μιντάνι· παιδιά του αυτοκινήτου, σ' όλη τήν παιδική τους ήλικία αυτό τό ρυθμό διδάχτηκαν. Τά νιάτα τους πέρασαν με πιο γοργές έναλλαγές. Άντιμετωπίζουν τά «έργαλεία» σάν τό μικρότερο από τά προβλήματά τους. Η μουσική έχει συνήθως για κείνους πιο στενή σχέση με τό λόγο, τά λόγια πάλι με τήν εικόνα. Μεταμφιεζόμενη γενιά, έχει στη διάθεσή της όλα τά στυλ, μπορεί νά διαλέξει, άσκεείται στην αλλαγή ρόλου. Τζάζ, πόντ και θόρυβοι άκούγονται από τές στερεοφωνικές τους έγκαταστάσεις, από τά κασετόφωνα. Μία όπτική κινηματογραφικού μοντάζ έγινε άπό τήν αρχή κιόλας δική τους: Με εύχαρίστηση παίζουν, συναρμολογώντας άποσπάσματα από τή μαζική κατανάλωση και τή ρεκλάμα. Έπιστημονικά εκπαιδευμένοι, με άνυση σε πολλές γλώσσες, κινούνται άυτόνομα μέσα στο μεσευρωπαϊκό βιομηχανικό πλαίσιο.

Σε σύγκριση με όσους είχαν άρχισεί από τό 1945 νά γράφουν, στη Γερμανία, έτούτη είναι μία πλατιά προετοιμασμένη, καταρτισμένη γενιά. Για τούς λογοτεχνικούς της στόχους δέν υπάρχουν προγνωστικά. Σίγουρο είναι ένα: Δεν πρέπει νά περιμένουμε στην αρχή πολυσέλιδα έργα απ' αυτούς, αλλά προσωρινά έπιτεύγματα και άυθορμητισμό. Κατά πόσο θά έπεκταθούν ποτέ στον άνετο χώρο των μυθιστοριογράφων είναι τουλάχιστον άδύνατο νά προβλεφθεί. Προς τό παρόν προτιμούν τό λογοτεχνικό στακάτο και έχουν τόσες άπαιτήσεις από τόν άναγνώστη, που ή νύξη μιας άιχμής στο περιεχόμενο παίρνει τή θέση μιας όλόκληρης ίστορίας.

Μ' όλη τήν τάση τους για ένα νέο άτομικισμό, θεωρούν άκόμη άυτόνοητες μορφές συνδιαίτησης, που οι παλιότεροι ποτέ δέν γνώρισαν: Ζωή μέσα στην ομάδα όχι όπως τήν έννοούσαν τά μέλη της Ομάδας 47, τέσσερις μέρες τό χρόνο, αλλά καθημερινά για πολλούς από αυτούς. Άντιπολεμική γενιά, που άποκήρυξε — αν δέν άπατούν τά φαινόμενα — όριστικά πιά μερικά χαρακτηριστικά γερμανικά γνωρίσματα. Στα θέματα και στα κείμενά τους οι νέοι άρμενίζουν σ' όλο τόν κόσμο, πέρα από κάθε σύνορο, είτε άνατολικό, είτε δυτικό. Θέλω νά πω, πώς αν καλοεξετάσουμε τά πράγματα, προκύπτει βásiμια έλλίδα για τήν ίκανότητα επικοινωνίας αυτής της δραστηρίας, αν και λογοτεχνικά άκόμη συγκρατημένης γενιάς.



# Μπάλος, Ένας ελληνικός χορός

Αν δεχτούμε πως χορός είναι οι διαδοχικές κινήσεις του σώματος για σκοπούς αποκλειστικά καλλιτεχνικούς ή τελετουργικούς ή παιγνιδιού με προκαθορισμένη τάξη και σύμφωνα μ' ένα ρυθμό που δίνεται γενικά από τη μουσική, τότε σίγουρα ο μπάλος είναι το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα χορού. Κι αυτό γιατί συνδυάζει όλα τα στοιχεία αρμονικά, χωρίς όμως να εμποδίζει και την ανάπτυξη του αυθορμητισμού, που τόσο απαραίτητος είναι στο να ζήσουμε και να εκτελέσουμε ένα χορό, κανοντάς τον έτσι καλλιτέχνημα. Ο χορός, όντας ένα απ' τα αρχαιότερα εκφραστικά μέσα, χρειάζεται πρώτα απ' όλα βίωση και μέθεξη για να αποδοθεί σωστά.

## Έμμ. Γεο. Βαρθούνη

Μά πριν προχωρήσουμε σε οποιαδήποτε ανάλυση, θά ήταν χρήσιμο να δώσουμε μία γενική περιγραφή των βασικών βημάτων του χορού: Τα βήματά του χωρίζονται σε α) promenade, β) πλάγια και γ) σημειωτά. — Ο μπάλος έχει τρεις κύριες φάσεις. Στην πρώτη φάση ο άνδρας πιάνει το αριστερό χέρι της συνοδού του σε λαβή και κάνουν δώδεκα βήματα εμπρός και δώδεκα πίσω, ενώ ταυτόχρονα τα χέρια τους κινούνται από πάνω και πίσω προς τα κάτω και εμπρός στην πρόταση, με την ίδια λαβή και με ελαφριά κάμψη του άγκωνα.

Στη δεύτερη φάση, ενώ ο άνδρας κρατάει μαντήλι στο δεξιό του χέρι και η συνοδός έχει τα χέρια στη μέση και τα δάχτυλα προς τα πίσω, το ζευγάρι κάνει είκοσι τέσσερα βήματα εμπρός (προμενάντ), ενώ η συνοδός κάνει τέσσερις στροφές με έξι βήματα στην κάθε στροφή.

Στην τρίτη και τελευταία φάση, έχουμε το «κυνηγητό», δηλαδή είκοσι τέσσερα βήματα εμπρός και πίσω. Σ' όλο αυτό το διάστημα η μουσική (μέτρου 2/4) ξεκινώντας από ένα ευθύμο μοτίβο, περνάει στη διάρκεια της δεύτερης φάσης σ' έναν άργο και γεμάτο πάθος σκοπό, για να επανέλθει στο αρχικό μοτίβο κατά τη διάρκεια της τρίτης φάσης.

Στη συνέχεια όμως κάθε ζευγάρι εκτελεί τις δικές του φιγούρες έτσι, που να είναι αδύνατο να τυποποιηθεί ή να περιγραφεί πλήρως ο χορός. Ο μπάλος είναι χορός νησιώτικος, αντικρυστός, οργανικός, χωρίς βίαιες κι απότομες κινήσεις. Η καταγωγή του έχει πολλές φορές αμφισβητηθεί και πολλοί πίστευαν πως έχει ξενική προέλευση, ίσως επειδή το όνομά του έχει ξένες ρίζες (απ' το Ballo, Ιταλική λέξη που σημαίνει χορεύω). Μά το όνομα αυτό οφείλεται σίγουρα στην Ένετοκρατία και αντικατέστησε κάποια άλλη ονομασία του χορού.

Όσο κι αν το ύψος των κινήσεών του, το λύγισμα, ή χάρη κι ή μεγαλοπρέπειά του θυμίζουν χορούς της αναγεννησιακής Ευρώπης, ο μπάλος είναι καθαρά ελληνικός χορός. Με μία προσεκτική παρατήρηση, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως ο μπάλος είναι ή άκμή της ένωσης δύο κόσμων και δύο πολιτισμών. Είναι ή συνύπαρξη του ανατολίτικου σεβντά, του καημού, του πάθους και του μερακιού με την ευρωπαϊκή φινέτσα, τη



Αν. Λαζαρίδη

χάρη, τη λεπτότητα και την εύλυγισία.

Μά που άλλου, αν όχι στην Ελλάδα, τα στοιχεία αυτά βρίσκονται τόσο αρμονικά δεμένα και προσαρμοσμένα με τον τόπο; Που άλλου ή φύση κι οι άνθρωποι είναι καθρέφτες της συμβίωσης δύο διαφορετικών πολιτισμών;

Υστερα ο μπάλος είναι μία ολόκληρη μιμική παράσταση, μία δραματοποιημένη χορευτική μεταφορά της έρωτικής έλξης και του ζευγαρώματος. Είναι μία σκηνική εκτέλεση που παρουσιάζει το ζευγάρι σ' όλες τις φάσεις και σ' όλη τη μεγαλοπρέπειά του. Ακολουθεί σε γενικές γραμμές τόν όρισμό του Αριστοτέλη για το δράμα, γιατί είναι μίμηση «πράξεως σπουδαιίας και τελείας», που, ακολουθώντας διαφορετική κάθε φορά πορεία, ή οποία εξαρτάται απ' την όρεξη και τη διάθεση των χορευτών, τελειώνει με μία κάθαρση αυτών που την παρακολούθησαν ή τη χόρεψαν, κάθαρση από τις έρωτικές, τις σεξουαλικές πιέσεις που γίνονταν τόσο έντονες στους νέους, την εποχή που άνοιξε ο χορός. Συγγενεύει λοιπόν — όχι τυχαία — με την αρχαία τραγωδία στα νηπιακά της βήματα, αν και δεν περιλαμβάνει «λόγο» αλλά μόνο «όρχησιν».

Τέλος, όσο κι αν φαίνεται παράξενο, ή αρχαία ελληνική αγγειογραφία μάς οδηγεί ν' ανιχνεύσουμε τις ρίζες του χορού. Στόν κύλικα του Μάκρωνος (άρχης του 5ου π.Χ. αι.), βλέπουμε τις Μαινάδες να χορεύουν γύρω απ' το βωμό και το ξόανο του Διονύσου χρησιμοποιώντας κινήσεις όλο χάρη και εύλυγισία μά και γεμάτες από πάθος και μεράκι, στοιχεία που αποτελούν τους δύο πόλους γύρω απ' τους οποίους δημιουργείται ο μπάλος. Κάτι ανάλογο βλέπουμε στη χορεύτρια που απεικονίζεται στο έσωτερικό του κύλικα του Έπικτήτου (6ος π.Χ. αι.), που βρέθηκε στο Vulci,

ενώ στό άγγείο του ζωγράφου Κλεοφώντα, που δείχνει την επιστροφή του Ήφαιστου στόν Όλυμπο (420 π.Χ.), βλέπουμε ένα Σειληνό να χορεύει με μία Μαινάδα, εκτελώντας μία φιγούρα παρόμοια με τη βασική κίνηση και λαβή του μπάλου.

Διαπιστώνουμε όμως εδώ μία στροφή του όργανου-έρωτικού χορού, που στη διαδρομή του μέχρι τη Νεότερη Ελλάδα απέβαλε το όργανο του στοιχείου και κατέβηκε από τις μυθικές υπάρξεις και τα διονυσιακά προσώπια στους κοινούς νεοέλληνες με τό φανερό πρόσωπο.

Ξέρουμε άλλωστε ότι απ' τόν 5ο π.Χ. αιώνα, κατά τη σικελική εκστρατεία, οι Αθηναίοι τραγουδούσαν χορικά από τραγωδίες του Ευριπίδη και τά χόρευαν. Κι όταν παράκμασε ή τραγωδία, στους επόμενους αιώνες ή μουσική των χορικών είχε γίνει κτήμα του λαού που την τραγουδούσε και τη χόρευε στις γιορτές του, μαζί με τη μιμητική όρχηση που αναπτύχθηκε απ' τόν 3ο π.Χ. αιώνα και μετά.

Αυτά, μαζί με την εξάπλωση του Έλληνισμού στό χρόνια του Αλέξανδρου και των επιγόνων και τη μετατόπιση των πνευματικών κέντρων στην Αντιόχεια, την Πέργαμο, τη Ρόδο και την Αλεξάνδρεια μάς εξηγούν την ύπαρξη του μπάλου στη νησιώτικη Ελλάδα και μάς δείχνουν την προέλευση και τό οργανικό δέσιμο του χορού με την αρχαία Ελλάδα και την τραγωδία. Γι' αυτούς τους λόγους, ο μπάλος είναι χορός ελληνικός κι όχι ξενόφερτος, είναι καθαρά νησιώτικος χορός.

Ξεκίνησε σάν χορός έρωτικός, στό πέραςμα όμως του καιρού χωρίστηκε σε δύο κατηγορίες. Στόν έρωτικό και τό φιλικό μπάλο. Χορεύονται κι οι δύο τό ίδιο, ή σημασία όμως των κινήσεων

διαφέρει σε κάθε είδος.

## Έρωτικός Μπάλος

Τά μάτια σου τά διορφα  
που χαμηλοκοιτάζουν  
δταν γυρίσουν και μέ δούν  
μές στην καρδιά μέ σφάζουν.

Αγάπα με νά σ' αγαπώ  
θέλε με νά σε θέλω  
γιατί θέ νάρθ' ένας καιρός  
νά θές και νά μη θέλω.

Είναι ή παλιότερη μορφή του χορού. Βρίσκονται ξαφνικά αντιμετώπια τό άρσενικό με τό θηλυκό που νιώθουν άμοιβαία έλξη και κρυφή συμπάθεια. Ο άντρας, απ' τη φύση του πιο επιθετικός, κάνει πρώτος μία νύξη, ενώ ή κοπέλα αποθαρρύνει με τη στάση της και ένθαρρύνει με τις ματιές της. Ακολουθεί μία κλίμακα εναλλαγών, μία διαδοχική σειρά επιθέσεων και άποκρούσεων, μία ιερή τελετουργία, όπου κάθε μέρος του σώματος παίζει τό μικρό ή μεγάλο ρόλο του. Κι ενώ τά μάτια, παιγνιδάρικα και δελεαστικά της κοπέλας, άγρια και γεμάτα πόθο ή πείσμα του άντρα, ηλεκτρίζουν την άτμόσφαιρα, οι μακρόσυρτοι άναστεναγμοί του τραγουδιού και της όρχήστρας δημιουργούν ένα διονυσιακό και διεγερτικό μαζί κλίμα, που όμως δεν έπηρεάζει στό παραμικρό την ήρεμία του χορού που συνεχίζεται γλυκός και όχι όργιαστικός ή βίαιος.

Η έρωτική έλξη δεν οδηγεί τους χορευτές σε βίαιες ή απότομες κινήσεις. Και οι δύο συναισθάνονται πως παίρνουν μέρος σε μία τελετουργία σεμνή και μεγάλης σημασίας. Παίζει λοιπόν ο καθένας τό ρόλο του, χωρίς να καταπνίγει τόν αυθορμητισμό του, μά ούτε και να τόν αφήνει άνεξέλεγκτο, κάνοντάς τον να βγαίνει έξω απ' τά όρια της αρμονίας και της συμμετρίας που κυριαρχούν στό χορό. Κι είναι αυτό τό συγκρατημένο πάθος, που δίνει άξια στό χορό, γιατί άπαιτεί τη μεγαλύτερη προσπάθεια των χορευτών, την πιο τρανή ψυχική τους δύναμη. Ο έρωτικός μπάλος καταλήγει πάντα στην κάθαρση. Δεν παρουσιάζονται όλα φανερά στό μάτια του θεατή, μά αφήνεται να έννοηθεί ότι τό ζευγάρι έγινε και έγινε οι σεξουαλικές όρμες ικανοποιήθηκαν. Όταν ή όρμη και τό άγχος της μη ικανοποίησης φθάνει να γίνει τραγικό, τότε ολοκληρώνει τόν έαυτό του και βρίσκει διέξοδο. Γιατί μόνο κάτω απ' την πίεση του άγχους ο άνθρωπος βρίσκει τό θάρρος να κάνει κάτι που αν δεν πιεζόταν θά τό θεωρούσε λόγο ντροπής γι' αυτόν.

Τούτο λοιπόν είναι τελικά τό νόημα του έρωτικού μπάλου. Είναι τό πέραςμα του άθώου και ντροπαλού ανθρώπου απ' τό καμίνι της άνασταλμένης σεξουαλικής όρμης και ή μετατροπή του σε άτομο θαρραλέο, άποφασιστικό και προπαντός χωρίς ντροπή, που ξέρει τί θέλει και ξέρει να επιμένει με πείσμα στό σκοπό του.

Όσα φτερά και πούπουλα έχει τό περιστέρι,  
τόσα κομμάτια να γενώ αν δε σε κάνω  
ταίρι.

Έτσι λοιπόν, στό τέλος του χορού

πού δέν σβήνει άπαλά μά τερματίζει μέ μία πανηγυρική συγχορδία τής άρχή-στρας, κανείς πιά δέν είναι ό ίδιος.

#### Φιλικός Μπάλος

*Δύο φίλοι πού χορεύουνε  
κι οι δύο τους μερακλήδες  
ό ένας έχει βάσανα  
κι ό άλλος έχει πίκρες.*

*Μέ κέφι και μέ άρεξη  
και μέ σεβδά μεγάλο,  
οι μερακλήδες του ντουινά  
χορεύουνε τό μπάλο.*

Έντελώς διαφορετική σημασία έχει ό χορός όταν χορεύεται από δύο άντρες πού είναι φίλοι (ή συγγενείς) μεταξύ τους. Τότε τό έρωτικό στοιχείο του παραμερίζεται και τονίζονται οι δεσμοί φιλίας (ή συγγένειας), οι καημοί, οι πόθοι, τά βάσανα και τά μεράκια αυτών πού χορεύουν. Οι φιγούρες είναι οι ίδιες αλλά έχουν πιά άλλη σημασία. Οι ματιές δέν υπάρχουν, κι αν υπάρχουν είναι παράγοντες συντονισμού των χορευτών κι όχι πρόκλησης.

Υπάρχει βέβαια τό πάθος και ή χάρη.

Ό χορός όμως τώρα έκτονώνει τά συναισθήματα των δύο χορευτών και δέν τους συνδέει παρά μόνο στον καημό. Οι έκτελεστές δέ βλέπουν πιά ό ένας τον άλλο σαν μέσο έκτόνωσης, μά σαν σύτροφο στο βάθος και βοηθό στις δυσκολίες του σεβντά. Οι δύο φίλοι πού χορεύουν, δίνουν άλλο χρώμα στο χορό.

Τώρα πιά δέν ίσοζυγίζονται ή γυναικεία τσαχπινιά μέ τήν άντρική βαριά στάση και ραθυμία. Τώρα ό χορός είναι γεμάτος από μία άργόσυρτη και βαριά χάρη (όσο κι αν φαίνεται παράλογη ή σύνδεση του άργου και βαριού μέ τό χαριτωμένο).

Οι χορευτές μοιάζουν νά λυγίζουν απ' τό βάρος των πόνων τους. Η μουσική είναι περισσότερο άργή παρά εϋθυμη. Δέ συναντάμε τώρα εκείνη τήν άτέλειωτη εφεύρεση τεχνασμάτων για τήν άποφυγή μιās επίθεσης, ούτε τήν εκδήλωση τής πονηριάς σέ συνδυασμό μέ τήν επιθυμία. Οι έκτελεστές προσπαθούν νά ίκανοποιήσουν τά πάθη τους μέ τό χορό, έλπίζοντας μέσα απ' αυτόν νά βρουν τήν ποθητή λύτρωση. Στο τέλος, δέν έχουμε κάθαρση στο βαθμό πού τή συναντάμε στον «έρωτικό μπάλο». Απλώς ή πίεση καταπραΰνεται, χωρίς νά

βρεί μία διέξοδο για νά ξεσπάσει. Η λύτρωση λοιπόν είναι μερική και προσωρινή, όχι γενική και μόνιμη όπως στο άλλο είδος του χορού.

Έτσι τό πάθος, ό καημός, ό σεβντάς θά ξαναγυρίσουν, μέχρι νά βρεθεί τρόπος για νά ολοκληρωθεί ή άπαλλαγή του χορευτή απ' αυτά. Η πράξη λοιπόν, είναι «σπουδαία» μά όχι «τέλεια». Αυτό μάς δείχνει τήν άπόκλιση του φιλικού μπάλου απ' τις βασικές άρχές του χορού και τήν κύρια διαφορά του απ' τό άλλο είδος.

Είναι κάτι ώρες στα νησιά τής Ελλάδας πού ζευγαρώνει τό σκοτάδι μέ τό φώς, ή θάλασσα μέ τον ουρανό, ή φωτιά μέ τό νερό και γεμίζει ό άέρας στεναγμούς αίωνων πού νιώθει νά σέ συντροφεύουν. Είναι ή ώρα πού άπαιτητική ή ψυχή ζητάει τό μερτικό της απ' τή χαρά. Μιά τέτοια ώρα έπλανε τό μπάλο σαν άσχημάτιστα και πρωτόγονα βήματα στην άρχή και σαν οργανωμένο οργανικό χορό ύστερότερα. Η έξάπλωσή του σ' όλα τά ελληνικά νησιά, μάς δείχνει πώς δέν περιορίστηκε σέ τοπικά πλαίσια — όπως πάμπολλοι τοπικοί ελληνικοί χοροί — μά πώς εξαπλώθηκε, γιατί μπορούσε νά έκφράσει τήν ψυχική κατάστα-

ση των κατοίκων τής νησιωτικής Ελλάδας τόσο καλά, ώστε νά γίνει άχώριστος συμπαράστατός τους για αιώνας.

Ό μπάλος και σήμερα άκόμα άποτελεί τον κυρίαρχο χορό στα νησιώτικα πανηγύρια και τούτο γιατί έντονα ό άνθρωπος νιώθει τό σεξουαλικό ένστικτο, τήν ανάγκη για τή διαίωνιση του είδους, τή ντροπή, τον καημό, τή λύπη, τό παράπονο. Κι όσο θά υπάρχουν αυτά, θά χρειάζεται τρόπο για νά ξεπεράσει τις έννοχές του και νά προχωρήσει στην κατάκτηση των ζωτικών δικαιωμάτων του. Κι αυτή τήν αναζήτηση και τήν προσπάθειά του θά τήν έκφράζει πρώτ' απ' όλα στην μουσική και τό χορό, όπως κάνει απ' τήν άρχή τής ιστορίας του.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1.— Χ. ΠΑΤΣΗ: *Χρυσός Ακόν.*
- 2.— Π. ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΗ: *Εισαγωγή στην άρχαία Έλληνική Τραγωδία.*
- 3.— ΝΙΚΟΛΣ ΚΩΣΤΑ: *Ό χορός* (άρθρο στο περιοδικό «Έλληνική λαϊκή τέχνη»).
- 4.— Σ. ΦΡΟΥΝΤ: *Ομαδική ψυχολογία και άνάλυση του Έγώ.*
- 5.— Ε. ΣΤΑΜΑΤΙΑΔΗ: *Σαμιακά* (τ.Ε').
- 6.— Δ. ΛΟΥΚΑΤΟΥ: *Εισαγωγή στην Έλληνική Λαογραφία.*

## Θέατρο

# Τρεῖς τρόποι νά μιλήσεις για τό Θέατρο

Δέν υπάρχει μόνο ένας τρόπος (μία μέθοδος) νά μιλήσει κανείς για τό θέατρο. Απ' αυτή τήν άποψη, ή λέξη «δραματικός κριτικός» είναι άπατηλή. Συγκεντρώνει και συγχέει τρεις λόγους πάνω στο θέατρο.

Ό πρώτος είναι αυτός τής παραδοσιακής κριτικής, μέ μία δημοσιογραφική ουσία. Απορρέει από έναν ιδανικό μέσο θεατή. Κρίνει και παρακινεί τούς άναγνώστες-θεατές νά κάνουν τό ίδιο. Υποθέτει βέβαια ένα κάποιο τύπο θεατρικής όργάνωσης, ένα θέατρο δομημένο (χτισμένο) πάνω στο κείμενο, έρμηνευμένο από επαγγελματίες ήθοποιούς και προ-

#### Μπερνάρ Ντόρτ

σφερόμενο σ' ένα κοινό σχετικά όμογε-νές. Υποθέτει επίσης μία δημοσιογραφική ύποδομή άρκετά συγκροτημένη.

Σήμερα, τέτοιες περιστάσεις δέν είναι πιά καθόλου συγκεντρωμένες. Τό θέατρο κομματιάστηκε: Δέν υπάρχει πιά ένα θέατρο, αλλά θεάτρα. Έπιπλέον, τό κέντρο βαρύτητάς του άλλαξε: ένα θέαμα δέν είναι πιά μόνον ή έρμηνεία ενός κειμένου. Είναι κατ' άρχάς ή ένωση, πάνω στη σκηνή, πολλών στοιχείων, σχετικά αυτόνομων (κείμενο, χώρος, σώμα, κινήσεις και χειρονομίες). Και είναι ή σκηνοθεσία πού του δίνει τήν προσωρινή ένωση (όλότητα), πού του όρίζει ένα νόημα. Απαιτεί, κάθε φορά, ένα νέο λόγο.

Έπιπλέον, ό τύπος πολλαπλασιάστηκε και διαφοροποιήθηκε. Άλλα μέσα έννημέρωσης μεσολάβησαν μαζικά: τό ραδιόφωνο, και βέβαια ή τηλεόραση. Χωρίς άμφιβολία, είναι δυνατόν —δέν παραλείπουμε— νά βάλουμε και σήμερα νά μιλήσει ένας παραδοσιακός κριτικός

στο ραδιόφωνο, ή νά τον βγάλουμε στην τηλεόραση, αλλά χάνει τήν πνοή του. Δέν υπάρχει πιά ό ιδανικός θεατής, ό όπλισμένος μέ τήν πένα του σαν μία ρομφαία δικαιοσύνης. Μοιάζει σαν ένας θεατής σαν τούς άλλους. Η, ακόμα χειρότερα, φιγουράρει σαν σπειαλι-στας.

Δέν είναι πιά έσεις ή έγώ: είναι ένας άλλος.

Απροσάρμοστη στο σημερινό Θέατρο, αυτή ή παραδοσιακή κριτική, έπιζει μέσα στην κούραση και τή σύγχυση. Βρίσκει όλο και λιγότερη θέση μέσα στις μεγάλες εφημερίδες. Καταφεύγει σέ φύλλα μικρότερης σπουδαιότητας. Τεμαχίζεται. Έχει κακή κρίση. Άντιμε-

τωπίζει άδιέξοδο πάνω σέ πολλά θεάματα (γιατί, πώς νά τά δει κανείς όλα και νά καταπιαστεί μέ όλα — σ' ένα σύνολο τόσο διεσπαρμένο;), καμιά φορά φτάνει νά διερωτηθεί αν είναι ακόμα δυνατό νά μιλήσει για θέατρο.

#### Ό πληρεξούσιος τής γνώσης

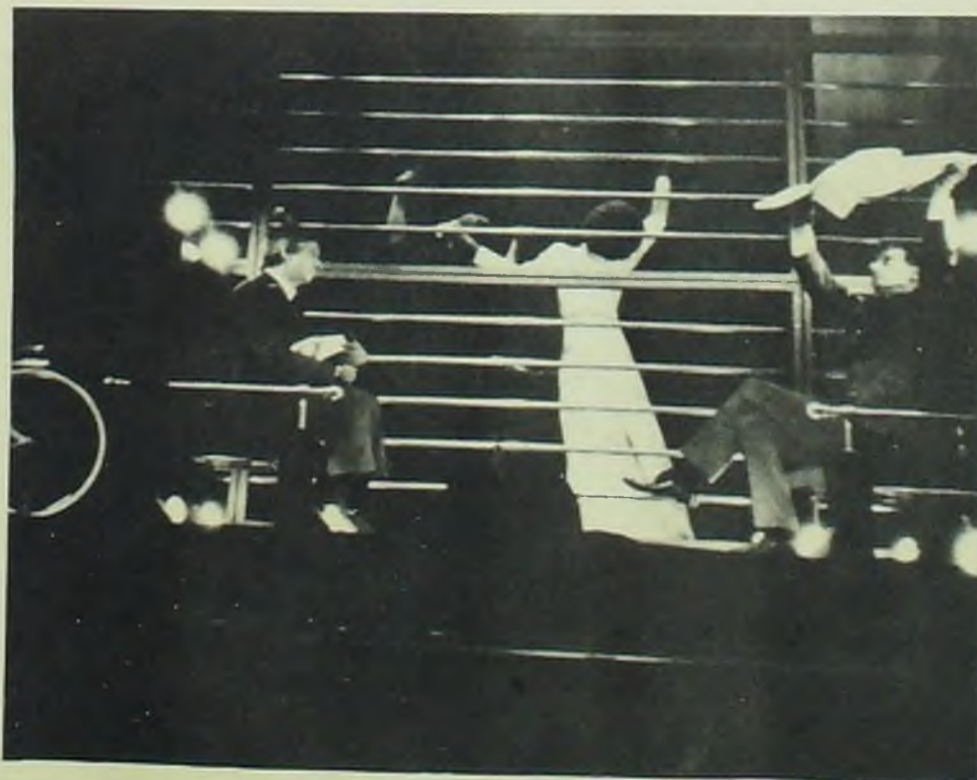
Άλλά ένας δεύτερος λόγος τώρα πολλαπλασιάζεται. Άς τον πούμε επιστημονικό ή πανεπιστημιακό. Η ρίζα του βρίσκεται σ' ένα παράδοξο: στην πρόθεση νά δώσει στο θέατρο, ή νά τό κάνει νά ξαναβρεί μία μνήμη. Και σκοπεύει έπι-

σης νά συγκροτήσει τό θέατρο — αυτό πού είναι τυχαίο, προσωρινό — σέ σύστημα. Πέρα απ' τό νά κρίνει, έννοει νά ξέρει. Και νά μεταμορφώσει τό θέατρο σέ γνώση.

Δέν μπορούμε πιά — όπως γινόταν, απ' τή μεριά του επαγγέλματος και του πανεπιστημίου, έδώ και μερικά χρόνια — νά τον δούμε μέ περιφρόνηση. Η θεατρική γνώση υπάρχει. Πάντα υπήρξε. Διαιωνίστηκε κάτω απ' τις μορφές τής παράδοσης. Άλλά έξασθενημένη μέ τον καιρό, πρέπει νά τήν έπαναποκτήσουμε, νά τή θεσμοθετήσουμε ξανά (τή γνώση), έξω από κάθε φόρμα ή μοντέλο. Έπιπλέον, τέτοιος λόγος δέν είναι χωρίς συνέπεια έπάνω στην ύπαρξη τήν ίδια του θεάτρου. Πάθει θεατές. Μέσα σέ πολλά μικρά παρισινά θεάτρα, τό κοινό δέν άποτελείται, κατά ένα μέρος, από φοιτητές:

Αυτός ό λόγος είναι όλο και πιά παρών μέσα στην έπεξεργασία του θεάματος. Τι είναι ό «δραματογράφος» όπως λένε τώρα, εάν όχι ό επιτετραμένος τής γνώσης, μέσα στην ίδια τή θεατρική πρακτική; Τά μαθήματα θεατρικών σπουδών στο πανεπιστήμιο πληθαίνουν. Πολλές φορές έπεξεργάζονται εκεί ιδανικά θεάματα, δομούν θαυμάσιες μητροπόλεις σημείων. Όλα αυτά είναι έρεθιστικά για τό πνεύμα. Άλλά επίσης άνησυχητικά. Η μνήμη του θεάτρου δέν πάει νά αντικαταστήσει τό θέατρο αυτό καθαυτό; Η επιστήμη νά παραγκωνίσει τό θεατρικό γεγονός;

Έτσι τό θέαμα διατηρείται έξαρτημένο από ένα κείμενο. Ένα μετα-κείμενο, χωρίς άμφιβολία, όπτικό και ήχητικό παρά λογοτεχνικό, και επίσης πολυσήμαντο, πολλαπλό. Άλλά τίποτ' άλλο από ένα κείμενο, μαζί μέ ό,τι αυτό περιέχει από άποψη τελειότητας. Άλλά ή παράσταση είναι τελείως άλλο πράγμα. Υποτάσσει τό γραπτό κείμενο στο



πρόσκαιρο, στο τυχαίο και στην αβεβαιότητα των σωμάτων. Δεν θα μπορούσε ποτέ να αναπαραχθεί ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Αφήνει θέση στο πρόσμενο. Είναι αδύνατον να φτάσει στο τέρμα του θεάτρου. Τό να τό καθορίσεις δεν σημαίνει ότι τό θανατώνεις, σημαίνει επίσης ότι τό αρνείσαι. Θά έλεγε κανείς ότι τό θέατρο είναι ένμμερι δεμένο με τη ζωή και ή ζωή του είναι ίσως ή έτερογένεια τό, οι αντίφάσεις του, τό έλλειπές του... Από κεί επίσης, επικαλείται τόν θεατή, τόν άτομικό θεατή, ξεχωριστό και ζώντα.

### Ένας ένδιαφερόμενος θεατής

Είναι άπ' αυτόν πού μπορεί να προέλθει ένα τρίτος τρόπος να μιλήσεις για τό θέατρο. Χωρίς άμφιβολία, δεν πρόκειται να δώσουμε τό λόγο σ' έναν όποιοδήποτε θεατή, άκόμα λιγότερο να τόν αναγκάσουμε να μιλήσει. Έχει τη φροντίδα, κρατάει τη σιωπή του (αυτή τη σιωπή τη φιαγμένη από σεβασμό και έκπληξη πού προκαλεί σε μās ένα ώραίο θέαμα). Όχι, αυτός ό τρίτος λόγος δεν μπορεί να είναι ένός θεατή πού θα άποκαλούσα ένδιαφερόμενο (μέτοχο) —

πράγμα πού δεν σημαίνει άπαραίτητα σπεσιαλίστα — των όρίων του θεάτρου, πότε μέσα και πότε έξω άπ' τό θέαμα. Μέσα από τήν ίδια τήν ιδιότητά του, άγγίζει βαθιά τό θέατρο. Αυτός δεν έννοεί να συνενώσει τό λογοτεχνικό κείμενο και τήν πρακτική της σκηνης, τό κλεισιμο του παρουσιαζόμενου έργου και τό άνοιγμα της παράστασης πάνω στην κοινωνία, τη γνώση και τό παιχνίδι, τό διαρκές και τό περαστικό;

Ίσως ό ένδιαφερόμενος θεατής, αυτός ό μοναδικός κριτικός, είναι σε θέση να έπωμιστεί και να εκθέσει αυτόν έδώ τό διαμελισμό: χωρίς άμφιβολία δεν είναι άπλοικός (δεν συναντάμε ποτέ παρά ψευτο-άπλοικούς μέσα στον κόσμο του θεάτρου). Μπορεί, όφείλει να έχει μία θεατρική γνώση, πού μπορεί να είναι ιστορική ή σημειολογική (τό καλύτερο θά ήταν να είχε και τις δύο). Άλλά αυτή τη γνώση, δεν τήν εφαρμόζει στο θέαμα, τήν υποβάλλει πίο πολύ στη δοκιμασία της θεατρικής παράστασης. Γιατί τό θεάτρο πάντα προσεπικαλείται τη γνώση.

Αυτός ό τρίτος λόγος δεν σκοπεύει ούτε να διαλέξει ούτε να άγκαλιάσει τά πάντα. Είναι μάλλον ή έκφραση μιάς

περιπέτειας, αυτής ένός θεατή μέσα και άπό τό θέατρο. Είναι ή ίδια αυτή ή περιπέτεια. Και άπό κεί συναντά τη λογοτεχνία — χωρίς να γυρίσει τήν πλάτη στη σκηνή.

Έδώ δεν υπάρχει τίποτα τό καινούριο. Τά πίο μεγάλα κείμενα πάνω στο θέατρο — δεν τολμώ να πώ κριτικές — είναι αυτά των συγγραφέων: Μαλαρμέ, Ζολά... Άλλα γράφτηκαν άπό πρακτικούς: Στανισλάσκι, Ζουβέ... σήμερα Μπρούκ, Βιτέζ... Η, καλύτερα άκόμα, άπό άνθρωπους του πλατώ πού ήταν επίσης συγγραφείς στην άρχή: Μπρέχτ ή Άρτώ. Και μās μιλούν άκόμα, πέρα άπ' τά χρόνια, για ιδεολογίες και για τεχνικές... Άλλά σήμερα, μέσα στη συγκεχυμένη ταραχή πού περικλείνει τις μεγάλες σκηνικές έκδηλώσεις, ή άνάγκη ένός τέτοιου λόγου έπείγει περισσότερο παρά ποτέ. Χωρίς άμφιβολία είναι εύθραυστος. Δεν έχει θεσμική πρόθεση. Δεν θά ήξερε να υποκαταστήσει ούτε τήν κριτική ούτε τήν «έπιστήμη». Άλλά όφείλει να τις διαποτίσει, να τις ενεργοποιήσει. Ίσως είναι καθαρό δημιούργημα του καλύτερου σημερινού θεάτρου, μοιρασμένου και αντιφατικού, έτσι μετέωρος πού είναι άνάμεσα εύχα-

ρίστης και γνώσης, στιγμιαίου και διαρκούς, κειμένου και μετακειμένου...

Άπέναντι στα παχιά και αυταρχικά λόγια της κριτικής και της θεατρολογίας, δεν μπορεί παρά να μειονεκτεί. Άλλά, χωρίς αυτόν, οι άλλοι δύο κινδυνεύουν να παραμείνουν στερεότυποι και αντίθετοι ό ένας προς στον άλλον, πάν σκύλοι άπό φαγιάς. Και τό θέατρο να βρεθεί κλεισμένο μέσα σε μία άγλωσσία αυθάδη και φλύαρη. Δεν πρέπει να γράφουμε λιγότερο για τό θέατρο; Και λίγο περισσότερο θεάτρο; Έννοώ: ξεκινώντας άπ' αυτό, στην έγγύτητά του και, όλα μαζί, γι' αυτό και ένάντια σ' αυτό; Έν όλίγοις, να προσφέρεις τό θέατρο, τέτοιο πού ό καθένας μας να μπορεί να τό ζήσει, με κίνδυνο της γραφής, και τη γραφή με κίνδυνο του θεάτρου;

Μτφρ.: ANTA ΚΑΤΟΥΛΑ



### Εικαστικά

## Πώς είδαν οι Βέλγοι τούς "Έλληνες ζωγράφους"

### Μπουζιάνης ή τό άφελές ύφος στον έξπρεσιονισμό

Άπό τήν ημέρα πού άνοιξαν τις πόρτες τους οι εκθέσεις ζωγραφικής της σύγχρονης Έλλάδας δεν βρήκαν εύνοική άπήχηση. Πολλές φορές ξαφνιάζεται κανείς άπό τήν έπίσημη αυτή έκπροσώπηση, άναρωτιέται μήπως ό,τι καλύτερο υπάρχει έχει μείνει πίσω, άλλά άκόμα κι άν αυτό, τό καλύτερο, υπάρχει καν. Όμολογώ πώς οι τέσσερις «μαίτρ» πού προτάθηκαν στο «Μέγαρο των συνεδρίων» μου φάνηκαν έξαιρετικά άτονοι, λαμβανομένου ύπ' όψη του τί γινόταν τήν ίδια εποχή στο χώρο της ζωγραφικής στην ύπόλοιπη Εύρώπη. Κι άκόμα βρίσκω πώς τό τμήμα «τέχνη και δικτατορία» στην αίθουσα «CGER» είναι πολύ χαμηλότερο άπό τό δυνατό θέμα του, όταν μάλιστα τό πίο ένδιαφέρον της έκθεσης, τό σχολιασμένο φίλμ άπό τόν Σ. Άνδρεάδη, πού ένδεχομένως θά στήριζε τήν έπιλογή των έργων και των ντοκουμέντων, μολονότι προγραμματισμένο, λάμπει με τήν άπουσία του. Άνεξίχνιαστοι λόγοι πού μόνον οι Θεοί τούς γνωρίζουν πρωτοστάτησαν στη μοίρα αυτού του φίλμ.

### Μπουζιάνης ό επίλεκτος

Όστόσο, οι κάτοικοι των Βρυξελών θά παρηγορηθούν πηγαίνοντας να δούν τόν Μπουζιάνη στην αίθουσα της πλατείας «Σέντ Ζάν». Χωρίς να είναι μεγαλοφυία, ό Μπουζιάνης, άδιαφιλονίκητα είναι ένας πολύ ένδιαφέρων καλλιτέχνης πού συγκινεί με τήν αυθεντικότητά του, ένώ άπό πολλές άπόψεις είναι παράδοξα επίκαιρος.

Τό έργο του Μπουζιάνη, παρόλο πού όρθά συγκαταλέγεται στους έξπρεσιονιστές, έμφανίζει ώστόσο μία όρισμένη άφέλεια. Όχι βέβαια εκείνη τήν έμπορική και βιομηχανοποιημένη άφέλεια ύφους, άλλά κάτι άπό αυτήν τήν άμεση τέχνη, πού γεννιέται στα τριόσβαθα ένός

πονεμένου ψυχισμού και πού άνήκει ειδικότερα στην περιοχή της δυνατής και άκαλλιέργητης τέχνης.

Άν και στιγμές στιγμές φέρνει στο νοϋ τόν Ρουά, τό έργο του Μπουζιάνη είναι παραδόξως πλησιέστερο σε κάποιους Φλαμανδούς έξπρεσιονιστές πού τό έργο τους είναι ένστικτωδώς πίο οικείο και πίο δημοφιλές άπ' ό,τι των Γερμανών συναδέλφων τους.

Στόν Μπουζιάνη ή ένταση μαλακώνει, γίνεται αισθητή περισσότερο στην έκρηξη των σχημάτων και στο βασάνισμα των γραμμών, παρά στην παράσταση και τό θέμα. Και τούτο γιατί ό "Έλληνας ζωγράφος διαλέγει, φαινομενικά τουλάχιστον, θέματα άνώδυνα: τοπεία, πορτραίτα πού καμιά φορά διασαλεύονται άπό μία όρμητική πινελιά ή εξαλείφονται άπό τόν έξαιρετικά ιδιόρρυθμο τρόπο του να συντριβεται τό σχήμα μέσα στο χρώμα.

Τό μόνο δυσάρεστο σχετικά μ' αυτόν τό ζωγράφο, πού άποτελεί μίαν άποκάλυψη, είναι ή διάταξη στην παρουσίαση των έργων, ό λειψός φωτισμός, μία αίθουσα ταλαιπωρημένη άπό τήν άθλια άρχιτεκτονική της: όλα τούτα δεν άξιοποιούν τόν Μπουζιάνη όπως θά του άξιζε. Άδιάφορο: Άν κάποια άπό τις εκθέσεις σύγχρονης ζωγραφικής των Εύρωπαϊων έχει τή δύναμη να άγγίξει έμās τούς Βέλγους, τούς θρεμμένους με ζωγραφική, είναι σίγουρα αυτή έδώ.

Μτφρ.: Χ.Κ.



Στην έφημερίδα των Βρυξελών «Τό βράδυ» στις 5 και 11 Οκτωβρίου του '82 δημοσιεύτηκαν δύο κριτικές (πού δημοσιεύονται έδώ) σχετικά με τη σύγχρονη ελληνική ζωγραφική πού παρουσιάστηκε στα πλαίσια των Εύρωπαϊων, άπό τήν κριτικό Ντανιέλ Γκιλλεμόν.



Γιώργος Μπουζιάνης, Πορτραίτο γυναίκας (1957)

# Σύγχρονοι "Έλληνες καλλιτέχνες

στό «Μέγαρο τῶν Καλῶν Τεχνῶν»

Όπως πολύ καθαρά τό ἐξηγεῖ ὁ Ἀλέξανδρος Ξύδης, ὑπεύθυνος τῆς παρούσας ἐκθεσης καί μέ πλήρη συνείδηση ὅτι ἀπευθύνεται σέ πολύ λίγο κατατοπισμένο κοινό σχετικά μέ τά καλλιτεχνικά πράγματα τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας, ἡ παρουσίαση αὐτῶν τῶν δέκα καλλιτεχνῶν δημιουργεῖ πολλαπλά προβλήματα.

Καί ἀνάμεσα σ' αὐτά, δέν εἶναι, βέβαια, τό μικρότερο ἢ ἐπιθυμία τοῦ κοινοῦ πού ἀναζητεῖ τό καθαρά ἑλληνικό, πού γυρεύει τό παραξένημα, μέ ἄλλα λόγια κάποιον ἐξωτισμό, πράγμα πού, προφανῶς, ἡ ἐκθεση αὐτή πολί ἀπέχει ἀπό τό νά προσφέρει κάτι τέτοιο. Μάλιστα τό πρώτο ἐμπόδιο πού πρέπει νά ὑπερπηδηθεῖ εἶναι ἡ ἀστάθεια τοῦ κοινοῦ, ἀναπόφευκτη σχεδόν στό μέτρο πού ὁ, τι μᾶς προσφέρεται ἀπορρέει ἀπό μίαν αἰσθητική κατά πολύ διεθνή. Ἡ σύγχρονη καλλιτεχνική Ἑλλάδα ἀποτελεῖται ἀπό ζωγράφους καί γλύπτες (γιά νά μιλήσουμε μόνο γιά τά κλασικά εἶδη), οἱ ὁποῖοι ἐργάζονται στόν τόπο τους, καθῶς καί ἀπό καλλιτέχνες τῆς διασποράς, πού ἐργάζονται σέ ξένες χώρες καί πού λίγο πολύ ρέπουν στίς κυρίαρχες αἰσθητικές.

Στό γαλλόφωνο Βέλγιο οἱ γνωστότεροι ἀπ' αὐτούς εἶναι ὁ Τσόκλης, ὁ Τάκης (πού ἀρνήθηκε νά συμμετάσχει στό Ἑυρωπαϊκό), ὁ Παῦλος, πού ἀνακαλύφθηκε ἐδῶ καί καιρό καί δρᾷ στό Παρίσι μέ ἀρωγούς τούς ἱερεῖς τοῦ νεορεαλισμοῦ. Οἱ καλλιτέχνες αὐτοί ἐκπροσωποῦν σχεδόν τό ἕνα τέταρτο τοῦ αἵωνα τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας πού μᾶς προσφέρεται μέσα ἀπό τίς γιορτές τῶν Ἑυρωπαϊκῶν.

## Εἰκαστικά δρώμενα καί περιβάλλοντα

Στή σπουδαία αὐτή ὑπόθεση τῆς παράδοσης πού συγκρούεται μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ μοντερνισμοῦ καί τῆς ἐπικαιρότητας τῆς τέχνης, γνωρίζει κανεῖς τό βάρος αὐτῆς τῆς παράδοσης καί φαντάζεται τί τεράστιες προσπάθειες θά ἔπρεπε νά κάνουν οἱ καλλιτέχνες γιά νά τήν ἀνατρέψουν. Σ' αὐτή λοιπόν τήν ὑπόθεση ἀντιλαμβάνεται κανεῖς, στό ὄριο αὐτῆς τῆς ἐκθεσης, ὅτι εἰκαστικές δράσεις καί περιβάλλοντα καταντοῦν ἀκαδημαϊσμοί, εἴτε εἶναι ἑλληνικά ἢ ὄχι.

Τό «Μέγαρο τῶν Καλῶν Τεχνῶν» παρουσιάζει λοιπόν περιβάλλοντα μέ δράση καί εἰκαστικά δρώμενα λίγο ἢ πολύ ἀκινητοποιημένα σέ περιβάλλοντα, ὅπως αὐτή ἡ ἱστορία τῆς ταύτισης πού μᾶς ἀφηγήθηκε ὁ Στάθης Λογοθέτης. Ὅπως συχνά γίνεται σ' αὐτοῦ τοῦ τύπου τίς δράσεις, ὑπάρχει μεγάλη ἀπόσταση ἀνάμεσα στή φιλοδοξία τῆς πρόθεσης (πράγμα τό ὁποῖο ἀποκαλύπτεται μόνο στό λόγο) καί στό ἀποτέλεσμα στό διάφορα στάδια τῆς ἀνέλιξης. Πράγματι, μπορούμε νά πούμε ὅτι αὐτό τό ἐνδόμυχο καί τραγικό μικροθέατρο εἶναι νεκρό γράμμα γιά τό θεατή, ἀπό τό γεγονός καί μόνο τῆς ἀσυνέχειας τοῦ θεάματος τό ὁποῖο ἀντιφάσκει μέ τή μεταφυσική τοῦ σκοποῦ του. Αὐτό εἶναι τό πρόβλημα δλων τῶν εἰκαστικῶν παραστάσεων πού συμβαίνουν σέ μουσειακούς χώρους.

## Ἡ ἀνάδυση τοῦ Τσόκλη

Ἀντίθετα, αὐτό πού θαυμάζουμε στό ἔργο τοῦ Τσόκλη (παρουσιάζει ἕνα περιβάλλον πού θά μπορούσε νά τό βαφτίσει

κανεῖς ἱστορία ἐνός δένδρου), εἶναι ὅτι καί ἄρχιν τό ἔργο του εἶναι ποιητικό καί αἰσθητικό. Δέν αἰσθάνεται ὑποχρεωμένος νά βοηθηθεῖ ἀπό περιττά στολίδια γιά νά δημιουργήσει τό τραγικό, οὔτε καί νά μπάσει τό θεατή σέ ἕνα δῆθεν δραστηκότερο χῶρο συνειδητοποίησης.

Μπαίνει στήν αἴθουσα πού τοῦ ἔχει παραχωρηθεῖ καί ἀμέσως συναρπάζεσαι ἀπό τήν ὁμορφιά αὐτῶν τῶν δένδρων τοῦ δάσους πού ταυτόχρονα εἶναι πραγματικά μέ συνάμα καί παχνίδι τοῦ καθρέφτη. Ἀπ' αὐτήν τή ναυαγισμένη βάρκα πού τά συντριμμια τῆς ζωγραφισμένα στόν τοῖχο συνάγουν τήν ἰδέα τοῦ πίνακα, ἀπό τόν ἴδιο τόν πίνακα ἐντέλει πού δέν παύει, ὅπως ὅλο τό ἔργο τοῦ Τσόκλη, νά ἀπελευθερώνει τήν ἐγκλωβισμένη πραγματικότητα καί τανάπαλιν. Ὅλη ἡ διαλεκτική τοῦ ἔργου του ἐφάπτεται τοῦ μυστικοῦ αὐτῆς τῆς αἴθουσας, πού εἶναι ἀφιερωμένη στό ἀντικείμενο καί στήν εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου. Πιο πέρα συναντᾷς τό μπλέ φρέσκο σέ ρόζ νέον τοῦ Στέφανου Ἀντωνάκου, ἔργο ταυτόχρονα πολύ κλασικό καί πολύ μοντέρνο, πού μπορούμε νά τό συλλάβουμε τόσο σάν ἔργο λυρικής ἀφαίρεσης ὅσο καί σάν σύγχρονη μαρτυρία πού συνδέεται μ' ὅλη τή συμβολική τοῦ νέον, τοῦ φωτός τῶν γραφειῶν καί τῶν ἐργοστασίων, τοῦ σύγχρονου φωτός. Παρῶν εἶναι ἐπίσης καί ὁ Παῦλος, κληρονόμος τοῦ νεορεαλισμοῦ, πού τόν ἀπογυμνώνει, τόν ἐξαυλώνει μέχρι τοῦ σημείου νά κρατήσει μόνο τούς σκελετούς δομῶν, τά φαντάσματα τῶν ἀντικειμένων, τά ὑπολείμματα, τά χνάρια τοῦ ἀπόντος ἀνθρώπου, τά ὁποῖα, στό περιβάλλον πού μᾶς παρουσιάζει ἐδῶ, ἔχουν ὡστόσο χάσει τή δύναμη νά ὑποβάλλουν τήν ἰδέα τοῦ κενοῦ, τῆς ἐλλείψεως, τῆς ἀπουσίας καί τῆς ἀμφιβολίας. Τά ὁμοιώματα τοῦ Κανιάρη, πού ἐπίσης ἀπορρέουν ἀπό τό νεορεαλισμό, πού μπήκε πλέον στήν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς καί πού παρουσιάζει τίς πιο μίζερους πλευρές τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, συνθέτουν, σέ μιά βάση σκεπασμένη ἀπό ἐφημερίδες, ἕνα ἀσήμαντο σύνολο.

Ὁ Μπουτέας τοποθετεῖ σχοινιά καί νέον πάνω στό δάπεδο. Εἶναι κατά κάποιο τρόπο μιά ἐξαπλωμένη καί περίπλοκη ἀπό ἐννοιακούς δισταγμούς ἐκδοχή τοῦ φρέσκου τοῦ Ἀντωνάκου, ὡστόσο λιγότερο ἀποτελεσματική καί πιο μακριά ἀπό τά διδάγματα ἐνός Ντάν Φλαβέν (κι ἄς μὴν ἀρέσει στόν ἐξηγητή του Ζάκ Μποναβάλ πού δέ φοβᾶται νά μιλήσει γιά συμβολική συνάφεια τῆς σχετικότητας τοῦ χῶρου-χρόνου στό μυθογραφικά δεδομένα καί ὄχι ἀπλά γιά μετα-γλώσσα. Δέν ἐπινοοῦμε ποτέ τίποτα).

Ἐν ὀλίγοις αὐτή ἡ ἐκθεση περιβάλλοντος θά ἐνισχύσει σίγουρα στόν ἐπισκέπτη τήν ἰδέα ὅτι ἡ σύγχρονη τέχνη ἔχει ὀριστικά καί γιά πάντα παραμερίσει τό ἀντικείμενο ζωγραφική καί γλυπτική, ἔστω κι ἂν δέν ἀξίζει τίποτα. Ἡ προτίμηση τῆς χειρονομίας, τῆς ἀπόπειρας, τῆς διαδικασίας σέ βάρος τοῦ ἀντικειμένου τῆς τέχνης, ἐξηγεῖται χωρίς ἀμφιβολία ἀπό τό γεγονός ὅτι στήν Ἑλλάδα περισσότερο ἀπό ἄλλοῦ αὐτό τό ἀντικείμενο εἶχε γιά καιρό εἰδωλοποιηθεῖ καί καταστρεῖ θεματοφύλακας κάθε ἐνεργητικότητας. Οἱ σημερινοί καλλιτέχνες δέν παύουν νά δολοφονοῦν αὐτήν τήν τέχνη. Ἔργα ὡστόσο δέν ὑπάρχουν!



Ἔργο τοῦ Στέφανου Ξανθάκη

## Καί μιά ματιά στά ἐδῶ...

Ὁ Στέφανος Ξανθάκης παρουσίασε στήν γκαλερί «Ἀντήνωρ» (ἀπό 1 ὄς 14 Νοεμβρίου), τήν τελευταία δουλειά του ἔργα τῆς περιόδου 1979-1982. Τό κύριο εἰκονιστικό θέμα παίρνεται ἀπ' τό ἀνθρώπινο σῶμα πού πᾶλλεται μέσα σ' ἕνα ὁμοιογενές φόντο, ἀνάμεσα σέ εὐανάγνωστα σύμβολα.

Ὁ τρόπος πού τό θέμα αὐτό τοῦ ἀνθρώπινου σώματος δίνεται, εἶναι φιλτραρισμένος ἀπ' τήν ὑπερρεαλιστική ἀπεικόνιση. Τά σώματα καί τά μέλη εἶναι παραμορφωμένα καί ἀκρωτηριασμένα, σάν θεῶματα κατεστραμμένα ἀντικείμενα, χωρίς ζωή. Ἄδεια, ρευστοποιημένα κομμάτια, πού θυμίζουν νεκροτομεία ἢ αἰθουσα ἀνατομίας, ἀναφορές ἄλλωστε ἐμφανεῖς ὅταν τό βλέπουμε πεταμένα πάνω σ' ἕνα ἄδειο τραπέζι. Διαχέονται ἀπό χρώμα καί φῶς πού τά κάνει διάφανα καί συμβάλλει στό νά δεῖξει τή γύμνια τους καί τήν κενότητά τους. Αὐτή ἡ ἐντονη χρωματικότητα, πού τανισμένη στό τελευταῖο, χρονικά, ἔργο τοῦ καλλιτέχνη, δημιουργεῖ ἀντίθεση μέ τό σκοῦρο φόντο - ἐσωτερικός χῶρος - πού φωτίζεται συχνά ἀπό μιά ηλεκτρική λάμπα. Τό ἀποτέλεσμα προκαλεῖ ἄγχος καί δέος.

Τά σύμβολα πού συνοδεύουν τό κύριο θέμα εἶναι συχνά σύμβολα φυγῆς (ὅπως εἶναι οἱ βαλίτσες καί οἱ σάκκοι), σύμβολα ἐπιθετικότητας (κάθετοι καί ὀριζόντιοι στῦλοι καί μεγάφωνα). Ἐνα τρίτο γκρουπ συμβολισμῶν ὀρίζεται ἀπ' τίς μεγάλες μαῦρες σακκούλες σκουπιδιῶν. Θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ σάν στοιχεῖο τοῦ ρεπερτορίου μιά «ματαιότητα», πού δειχνεῖ τήν καταστροφή τῆς ὕλης, καί τό θρίαμβο τῶν θανάτου. Αὐτός ὁ συμβολισμός ἐντείνεται περισσότερο, ὅταν ἡ σακούλα παραλληλίζεται καί μετρίεται μέ τό ἀνθρώπινο σῶμα.

Ἡ δουλειά τοῦ Ξανθάκη ἀντλεῖ καί κινεῖται στό ὑπερρεαλιστικό πεδίο. Στό σημείο ἐκεῖνο τοῦ πνεύματος ὅπου ἡ ζωή κι ὁ θάνατος, τό πραγματικό καί τό φανταστικό, τό παρελθόν καί τό μέλλον, αὐτό πού - κι αὐτό πού δέν - ἐπικοινωνεῖ, τό ὕψος καί τό βάθος, παύουν νά θεωροῦνται ἀντίθετα, (Α. Μπρετόν, 2ο μονοῦστο). Ἐκκινώντας ἀπ' αὐτή τή βάση ὅμως ὁ καλλιτέχνης δέν ἐπαναλαμβάνει, ἀλλά δημιουργεῖ, προβάλλει μ' αὐτά τά στοιχεῖα τό δικό του μήνυμα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ ἔχει τόσο καλά ἀφομοιωθεῖ, ὡστε γίνεται αὐτόματος καί γνήσιος

τρόπος ἐκφρασης. Παίρνει τό ἐρεθίσματα ἀπ' τό χῶρο πού ζεῖ κι ἐργάζεται. Καί τό μήνυμά του εἶναι ἕνα: καταγγελία. Καταγγελία τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης.

★ ★ ★

Ὁ Σπύρος Κουρσάρης ἐκθέτει στή γκαλερί «Χρυσάθεμη» στό Χαλάνδρι ἀπό 15 Νοεμ. ἕως 4 Δεκεμβρίου.

Τά θέματά του εἶναι ποικίλα, θά μπορούσε κανεῖς νά πεῖ ὅτι ἡ ἐκθεση αὐτή εἶναι σάν ἕνα πανόραμα ἐμπειριῶν καί ἐρεθισμάτων. Τοπία, πρόσωπα, κορμιά διαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο, ἀλλά μέ μιά πιο προσεκτική ματιά ὁ θεατής καταλαβαίνει ὅτι τό συγκεκριμένο θέμα δέν εἶναι παρά ἡ ἀφορμή γιά τόν καλλιτέχνη. Μέ μιά ἐντονα ἐξπρεσιονιστική πινελιά ὁ καλλιτέχνης καταφέρνει νά εἰκονήσει τίς συγκινήσεις, τά συναισθήματα ἢ τίς ἀμφιβολίες του, στό σκαλοπάτιο μιάς ὑπαρξιακῆς ἀναζήτησης.

Τά σχήματα, οἱ φιγούρες, γίνονται ὀπτικές ἀφοῦ πρώτα γίνονται συγκινησιακές. Ὁ τρόπος ἀπεικόνισης τῶν μορφῶν διαφέρει ἀνάλογα μέ τό τί θέλει τό ἔργο νά ἐκφράσει. Ἔτσι γίνονται σχηματικές καί ὄνειρώδεις ἢ ὀγκώδεις καί εὐδιάκριτες. Ἐνα στοιχεῖο πού κυριαρχεῖ στό ἔργο τοῦ Κουρσάρη εἶναι τό πουλί χωρίς πάντα νά συγκριμένοποιεῖται, βλέπουμε συχνά ἀναφορές σ' αὐτό, στήν πλειονότητα τῶν πινάκων: ἕνα ράμφος, φτερά ἢ ἀκόμη κι αὐτές οἱ σχηματικές μορφές εἶναι ἔτοι δοσμένες πού ἡ ἀναφορά εἶναι ἐμφανής. Στοιχεῖο πολυσήμαντα συμβολικό, τό ὁποῖο δέν καθορίζεται ἀπ' τόν καλλιτέχνη: «Μπορεῖ νά εἶναι ἐπιθετικό, ἡ φυγή, ἡ ἐλπίδα, ἡ ἴωση καί ἡ ψυχή, χωρίς καμιά μεταφυσική προέκταση».

Ἡ ζωγραφική τοῦ Κουρσάρη εἶναι ἀπόλυτο ἐσωτερική καί ἐκφράζει τόν ἀνθρώπο καί τή γενιά του. Δέν ἔχει τίποτα τό στατικό καί καθοριστικό, ἀλλά εἶναι μιά συνεχῆ ἀναζήτηση πλαστικῶν ἀξιών, ὅπου στό χῶμα καί στό σχέδιο μεταυσιώνονται κάποιες ἄλλες ἀξίες, οἱ ἴδιες ἢ ἡ ἀμφισβήτησή τους.

## Τά βότσαλα στά λιμνάζοντα νερά τής δισκογραφίας

...είναι πιά λιγοστά, τουλάχιστον αν μιλάμε για την ξένη. Μερικά απ' αυτά περνούν από δω χαράζοντας άλλο ένα ήχητικό αυλάκι. 'Η επίλογη έγινε από την αγγλική και την αμερικανική δισκογραφία των τελευταίων μηνών, από την ελληνική τους έκδοση.

Αν διαλύονταν οι *Who* δε θα έλειπε κάτι από τις ζωές σας; «Ναι, θα 'λεγα γύρω στο ένα εκατομμύριο δολάρια τό χρόνο», απαντά ο Pete Townsend που είκοσάχρονος εύχεται να πεθάνει πριν γεράσει. Τώρα, λίγο πριν τα σαράντα του, αποφεύγει τις δημόσιες καταγγελίες κι εμφανίζεται και ιδιώτης τής μουσικής του άνθολογείται:

«Άσε με να σου πω περισσότερα για μένα / ξέρεις κάθεται στο σπίτι τώρα / τά μεγάλα γεγονότα τής ημέρας πέρασαν και είναι ανοιχτή άργα ή τηλεόραση / είμαι νούμερο ένα στην ομάδα του σπιτιού όμως ακόμα νιώθω ανεκπλήρωτος / ... / αληθινό ρομάντζο τής καρδιάς / χρειάζομαι μόνο ένα καινούριο ρομάντζο».

Έγκλειστος τής εγχρωμής τηλεόρασης και των άχρωμων ξενοδοχείων εξομολογείται στον καθρέφτη. Στόν τελευταίο του δίσκο οί μνήμες δεν καταγράφονται αυτούσιες αλλά διαθλώνται σε σύγχρονα γεγονότα εκ των έξω. Καθαρή είναι όμως ή αυτοβιογραφία, όπως και ή επίθεση μέσα από τούς στίχους των *Who*, εδώ πρὸς τούς σύγχρονους άκροατές του ρόκ εν ρόλλ.

«'Ημουν ένα πρόσωπο στά περιοδικά / όταν ακόμα έπαιζες με πλαστελίνη / ... / μπορείς να πάρεις τούς όπαδούς και τούς έχθρους / τό κοριτσάκι που σκούζει και τυραννά / μετά πέρνα την κοινωνική επιδημία / άντε βρές την πενικιλίνη σου».

Οί *Who* άπομυθοποιούνται και φθίνουν. Σταματούν, είπαν, τίς συναυλίες, και οί διάδοχοί τους *Jam* — χρισμένοι διακριτικά από τόν ίδιο τόν Townsend — διαλύθηκαν πριν λίγο καιρό. 'Από τίς πρώτες φωνές του πάνκ τό '76, τραγουδούσαν τελευταία εγκάρδια σόουλ, εϊρνες και πολιτικοί, άσθμαίνοντες και χωρδιακοί. Συγγενείς στή σόουλ χροιά των όργάνων και οί *Dexys Midnight Runners*. Πρώτα τά βιολιά και τά πνευστά σχηματίζουν τό πρόσωπό τους και μετά τό μπάντζο, τό άκοντεόν, τό πιάνο και τό φλάουτο, σε συγχωρδίες έμψυχες και ρυθμικές, χωρίς ηλεκτρονισμούς.

Μά αυτές είναι περιπτώσεις εξαιρετικές. Για τίς νέες μουσικές τάσεις των άγγλικών συγκροτημάτων άπαραίτητοι είναι οί τελευταίοι. Όπως τό ήχώχρωμα των κομπιούτερ, έτσι και τά πρόσωπα φωτογραφίζονται ψυχρά, μαυρόασπρα, αλλά με ρούχα πολύχρωμα και κυρίως σε συνδυασμούς άποκλειστικούς. Έτσι άπαιτεί τό image —εικόνα διαφημιστική— του συγκροτήματος. Οί μουσικοί τής ηλεκτρονικής πόπ ταξινομούνται περισσότερο κατά τό θέαμα που προβάλλουν παρά κατά τό άκρόαμα που εκφωνούν. 'Αλλά αν ό ήχος είναι συντηρητικός — παρά τίς ηλεκτρονικές δεξιότητες του — άλλο τόσο είναι και ή εμφάνιση παθητική και ναρκισσευόμε-

νη. Οί *Simple Minds*, οί *Yazoo*, οί *Exelless in Gaza*, ό *Fad Gadget*, τά δνόματα είναι πολλά μά οί διαφορές λίγες. Μερικοί δέν χρησιμοποιούν ηλεκτρονικά μηχανήματα, είναι όμως συγγενείς των άλλων για τήν ψυχρή χρήση των όργάνων και τήν ομοιότητα φωνής και θεματογραφίας.

Ό όρος πόπ επανέρχεται στίς στήλες των κριτικών για να περιγράψουν τήν ελαφρότητα του ήχου παρά τή βαρύτητα των προθέσεων. Τήν άνάγκη του έχουν

### Φώτης Απέργης

πρώτα τά ίδια τά συγκροτήματα για να καλύπτουν τήν άνεπάρκεια προσωπικού ήχου μέσα στην ομαδική ταυτότητα. Δείχνουν να άναπαύονται στην ψευδαισθηση του μοναδικού μά είναι και άλλοι που βασανίζονται από τήν άίσθηση του μόνου.

'Ανάμεσά τους οί *Gang of four* και οί *Cure*. Οί πρώτοι δήλωσαν σοσιαλιστές με χιούμορ όταν εμφανίστηκαν μαζί με τό πάνκ, παρά τό άναρχικό του πρόσωπο. 'Απογοητεύουν όμως τά έπικά συνθήματα των κομματικών συνελεύσεων:

«Όλες αυτές οί κουβέντες για αίμα και σίδηρο / είναι ή αίτια που με κάνει να τρέμω / όλες αυτές οί κουβέντες για τή δύναμη των εργατών / στό λέω εγώ μένω απ' έξω / αν είμαι μόνο από αίμα και σίδηρο / τότε γιατρέ τί βρίσκειται μέσα στό πουκάμισό μου;» Τραγουδο-

σαν στόν πρώτο τους δίσκο. Στόν τελευταίο, οί γόνδολες και τά βενετσιάνικα κανάλια —δνεира ρομαντικά— φωτογραφίζονται μέσα από βίντεο.

Διαφορετικά είναι τά δνεира που καταγράφουν οί *Cure*. Φετιχιστικές φαντασιώσεις, όπου ή ποίηση άποθανατίζει τό θάνατο και τόν έρωτα:

«Πλάσματα που φιλιούνται στή βροχή / χωρίς μορφή ξανά στό σκοτάδι / σ' ένα κρεμαστό κήπο / άλλαξε τό παρελθόν / σ' ένα κρεμασμένο κήπο / φορώντας γούνες / και μάσκες».

Τή νεανική όρμη των δύο προηγούμενων δε συμπεριζείται ό *Peter Gabriel*, καλλιτέχνης μόνος, συνθέτης, στιχουργός, τραγουδιστής και χειριστής των περισσότερων όργάνων του.

Στόν τελευταίο του δίσκο μαζί ήχοι άφρικάνικοι από μαρίμπα, γυαλιά, ξύλα και ηλεκτρονικοί από συνθεσάιζερ. 'Ανάλογο τής μορφής και τό θέμα: «'Επηρεάστηκα από τούς δίσκους του Στήβ Ράιχ όπου τά κρουστά έχουν έναν ιδιαίτερο ήχο και που θα 'λεγα ότι θυμίζουν 'Αφρική. Παρ' όλα αυτά ό ήχος του τραγουδιού πλησιάζει περισσότερο στους γιαπωνέζικους ήχους. Οί στίχοι άναφέρονται σε ένα λόφο στην Καλιφόρνια, κοντά στό Πάλμ Σπρίνγκς, όπου είναι τό σταυροδρόμι των 'Αμερικανών και τής ιδιόρρυθμης Ινδιάνικης κουλτούρας. Στό σταυροδρόμι αυτό βρίσκεται και ό παρατηρητής όπου άνακαλύπτει τή φύση και τή μεταφυσική της. 'Εκεί άφηγείται τήν άνέγγιχτη θρησκευτικότητα του 'Ινδιάνου και τής κοινότητάς του, τά έθμά τής και τά ήθη, και άλλοτε τήν άλλοτρίωση τής άλλης πλευράς, τής τραυματισμένης από τήν πρόοδο.

«Πυκνό σύννεφο / άνατέλλει άτμός / σφυρίζοντας ή πέτρα στή γλυκιά σφηνωμένη φωτιά / γύρω μου / προβιά βουβαλιού / φασκομηλιές ένα σωρό / τρίβω τό δέρμα έξω / κρύος άέρας / στάσου, περίμενε τόν ήλιο που άνατέλλει / κόκκινο χρώμα / φτερά άετου / κάλεσμα λύκου / άρχισε / κάτι έρχεται εδώ / τό δοκιμάζω στό στόμα και τήν καρδιά μου / νιώθει να πεθαίνει / άργά / αφήνοντας τή ζωή να φύγει ... περάσαμε τή ντισκοτέκ του Τζερόνιμο / τό έστιατόριο του Καθιστού Ταύρου / τό δνεира των λευκών ανθρώπων».

Ό άφηγητής ζητά τήν επικοινωνία-χειρονομία κι όχι τήν κοινωνία-νόμο. Μιλά για τή γυναίκα-μήτρα, τό κατευόδιο των ναυτικών:

«Κάτω στόν άκεανό κείται ένα σώμα στην άμμο / μεγάλη γυναίκα κάθεται δίπλα, τό κεφάλι στό χέρι / με ζέστη από τό δέρμα της και φωτιά από τό στήθος της / φυσά δυνατά, φυσά βαθιά στό στόμα του θανάτου».

Κοινό σημείο των πρώην *Genesis* στους προσωπικούς τους δίσκους τά ηλεκτρονικά όργανα και τά υπερτονισμένα τύμπανα που αν στή μουσική του *Gabriel* ζούν και άναπνέουν στίς μουσικές των *Rutherford* και *Collins* είναι μόνο άπλά έμφέ. Ό δεύτερος επαναλαμβάνει μελωδικά και ρυθμικά κλισέ τής αμερικάνικης μουσικής, ενώ ό *Phil Collins* συνδυάζει τίς αισθηματικές εξομολογήσεις με έξευγενισμένες πειραματικές άναζητήσεις, χωρίς όμως τή δυναμική του *Gabriel*.

Τελευταίο από τά έγγλέζικα συγκροτήματα — μά και τό πιό αμερικάνικο— οί *Dire Straits*. Σταθερή ή προσωπική τους χροιά στόν τελευταίο δίσκο με περισσότερα όμως όργανικά μέρη από τούς προηγούμενους. Σε πρώτη θέση τό πιάνο και ή κιθάρα χωρίς να παραμελείται ή ηλεκτρική βάση. Στούς στίχους, άνάμεσα στίς επαγγελματικές σχέσεις, τή βιομηχανοποιημένη φύση, τήν κατανώση και τή διαφήμιση, ό έρωτας έπιπλέει λαθραία και άπαγορευμένα.

*Who, D. Ross, P. Gabriel, G. Jones, P. Collins, Jam K. Bush, B. Springsteen*



«Και ο καινούργιος σου Ρωμαίος / ήταν μόνο ένας ζιγκολό όταν σ' έγκατέλειψε / κοιτά πόσο πιο γρήγοροι είναι μαρό / οι πιο γρήγοροι φεύγουν από την πόλη / αφήνοντας σημάδια από μακιγιάζ και τὰ δάκρυα / ενός κλόουν / και ποτέ δεν βρέχει εδώ γύρω / μόνο έρχεται κυλώντας κάτω».

Μπορεί κανείς να διακρίνει πολλές διαφορές ανάμεσα στην αγγλική και την αμερικανική μουσική. Διαφορές όχι μόνο στην ίδια τη μελωδία, το ρυθμό ή τους στίχους αλλά και στον τρόπο που αυτά παράγονται — γιατί βιομηχανία είναι η δισκογραφία — προσδοκούνται μέσω των διαφημίσεων και καταναλώνονται από το κοινό και τους κριτικούς. Διάσημοι στίχοι «Ηνωμένες Πολιτείες γίνονται τις περισσότερες φορές οι σόλο καλλιτέχνες και όχι τα συγκροτήματα όπως στην Αγγλία. Το αμερικάνικο δνείρο δεν θα επέτρεπε το αντίθετο».

Τα νέα βρετανικά συγκροτήματα δίνουν μεγάλη σημασία στην πρωτοποριακή εμφάνισή τους όχι τόσο για λόγους διαφημιστικούς όσο για να φανεί η

διαφορετική τους κατεύθυνση. «Άλλωστε τα περισσότερα μουσικά περιοδικά εκεί είναι μαυρόσπρα, οπότε δεν προορίζεται για αυτά η άμφιση. Αντίθετα ο αμερικάνικος συντηρητισμός του κοινού δέχεται εύκολα καινούρια στυλ και δεν το επιχειρούν και οι καλλιτέχνες. Εκεί όμως είναι πιο οργανωμένη η διαφήμιση που καθορίζει την εικόνα του καλλιτέχνη».

Στόν τελευταίο δίσκο της Diana Ross ανακατεύονται ή ρέγγε, ή soft μουσική με τις απαραίτητες έρωτικές παρακλήσεις, ή κοσμοπολίτικη disco, αλλά και... το heavy metal! Έτσι το εξώφυλλο του δίσκου καλύπτεται από το γυμνό πορτραίτο της — ζωγραφισμένο από τον Andy Warhol — αφού όποιοδήποτε ένδυμα θα ήταν ταυτοτικό με κάποιο από τα στυλ που υπάρχουν στο δίσκο. Αλλά τότε τα υπόλοιπα θα ήταν ξένα για τον θεατή-άκροατη.

Πρωτοπόρος του στυλ είναι η Grace Jones. Η άντρική εμφάνισή της απεικονίζει τη βαριά φωνή της που απέχει πολύ από τις κλασικές — και άρα όχι

πρωτότυπες — μαύρες φωνές. Εκεί όμως σταματά και το προσωπείο της Grace Jones. Το μουσικό της θεματικό.

Με φωνή αύστηρη, αφηγηματική αλλά και μελωδική και ήχο αφρικάνικο και ηλεκτρικό που θυμίζει θρησκευτικές τελετές — την έρωτηση του ιερέα και την απόκριση του χορού — μιλά για νυχτερινούς περιπάτους στη Νέα Υόρκη, για την αστυνομία και τις πόρνες, για κλέφτες και απαντήσεις που δόθηκαν άργα, όταν πιά ο έρωτων κι ο έρωτας είχαν αποχωρήσει:

«Θά μπορούσα να 'χα αφήσει τα μετρητά μου και να 'χα πάρει μια πιστωτική κάρτα / θά 'πρεπε να 'χα πει "Μη φοράς κοσμήματα, είσαι όμορφη" / Αν ελγα γυρίσει πίσω για το τηλέφωνο / όμως τ' άφησα να χτυπά».

Μαύρος και ο Bobby Mc Ferrin. Αυτός όμως, δεξιοτέχνης της φωνής, τραγουδά τζάζ, μιμείται τον ήχο των οργάνων όσο τα πραγματικά όργανα απλώς ακολουθούν. Ο πατέρας του βαρύτονος, ή μητέρα σοπράνο, αυτός και τα δύο.

Τελευταίος της αμερικάνικης μουσικής χωρίς ανάγκη επίκτητου στυλ, αληθινός ροκεντρολιστας ο Bruce Springsteen. Μέχρι τώρα ηλεκτρικός και έκρηχτικός ήρωας της σκηνής, και για πρώτη φορά στο «Nebraska» ήρεμος, μόνος στη φάρμα του με μία κιθάρα και μία φισαρμόνικα. «Ηρωες οι απόκληροι εργάτες της αμερικάνικης υπαίθρου, άμορφωτος, εγkάρδιος και βασανισμένος».

Πάντα μόνος στις εύθυνες, αντιμετώπος με ένα νόμο απόλυτο και άπόντα, όπου οι φίλοι είναι αδελφικοί και η γυναίκα αγαπημένη.

«Ο ήλιος είναι μόνο μία κόκκινη μπάλα που ανατέλλει πάνω από τους πύργους του διύλιστηρίου / το ραδιόφωνο παίζει με χαμένους σταθμούς γνάγυπελ / ψυχές καλούν διάσωση μακρινής αποστάσεως / Έ, κύριε ντισκτζόκευ δέθ' ακούσεις την τελευταία μου προσευχή / ω ρόκ εν ρόλλ, έλευθέρωσέ με από το κουθενά...».



## «Γυναικεία» γραφή και ποίηση

θεωρώ σκόπιμο, μέσα στη θεωρητική σύγχυση που διακρίνει τους καιρούς, να αντιδιαστείλω τον όρο γυναικεία ποίηση από τον όρο γυναικεία γραφή. Ο πρώτος, απόλυτα βλαισός, με την αποδοχή του συγχωνεύει αιρέσεις. Γενικά τείνει να δημιουργήσει έναν ιδεολογικό κι αισθητικό κανονισμό με ζώνες που διαστρεβλώνουν το ποιητικό σώμα. Επειδή ακριβώς η ποίηση δεν είναι τύπος που επιζητεί να αντικατασταθεί από την επίθετοποίηση (γυναικεία, ανδρική) των ανθρώπων που την άσκούν. Η ποίηση διαθέτει φύση αναρχική: τουλάχιστον δεν μπορούμε να τη συλλάβουμε μέσα από κάποιους νομιναλισμούς που δημιουργούν στεγανά και συγχύσεις.

Με επιφυλάξεις αποδέχομαι τον όρο γυναικεία γραφή. Και τούτο επειδή πολλές φορές το περιεχόμενο αντικατοπτρίζει μια ιδιαίτερη δέση σκέψης και γλώσσας ξένη, λίγο-πολύ, για έναν άνδρα συγγραφέα.

Υπάρχουν δηλαδή σημεία στο χαρα-

κτήρα της γυναίκας που για να μην εκφυλιστούν ή γίνουν, από την άλλη, συνθηματικοί όροι, υπάρχουν λοιπόν σημεία που μόνο ένας διαδεδομένος σχετικισμός γραφής δεν μπορεί να τα εκφράσει.

Βεβαίως, τα πορτραίτα της Αντιγόνης και της Ηλέκτρας του Σοφοκλή, της Άννα Καρένινα του Τολστόι, της Έμμα Μποβαρύ του Φλωμπέρ, της Ντιούη Ντέλ του Φώκνερ, της Άρμάνς του Σταντάλ, της Ούρσουλα Ίγκοναράν του Μάρκες κ.ά. απόδοσαν τον γυναικείο κόσμο κατά τρόπο ανεπανάληπτο. Γι' αυτό και οι επιφυλάξεις μου περί γυναικείας γραφής, δεδομένου ότι υπάρχουν ανάλογα πορτραίτα από γυναίκες συγγραφείς. Τελοσπάντων, ως όρος είναι δυνατόν να διατυπωθεί χωρίς να κρύβει τον παρασιτισμό του πρώτου.

Έκανα τη μικρή εισαγωγή επειδή τα βιβλία που ακολουθούν προέρχονται από ποιήτριες που τα θέματά τους δίνουν αφορμές για τέτοιου είδους αντιδιαστολές.

τώρα τρέχα πλησιάζουν μην άκους γρήγορα δεξιά μια πόρτα χάσου δάκρυα θαζελίνη φύγαν πυροβολισμοί και ξαναθαίνεις.

Είναι γεγονός πάντως ότι η ποίηση της Γαλανάκη θέλει να ξεπερνά την έμπειρία, το αντικειμενό της. Προχωρεί πέρα από τις καταγωγές των ψυχικών φαινομένων, από βιώματα δηλαδή, έτσι ώστε κάθε φετιχοποιημένη πραγματικότητα να μην είναι απότοκος μόνο μιας ψυχολογίζουσας μορφής αλλά και μιας διασταύρωσης υποκειμενικού-κοινωνικού. Αυτό επιτυγχάνεται, σε ικανοποιητικό βαθμό, όταν ο λόγος δεν είναι απλά περιγραφικός ή αναλυτικός ή κυρίως φαντασιόκοπος αλλά μόνο ατύργος ριζικών μεταμορφώσεων μιας ιστορικότητας.

«Σε είναι. Πριν λίγες μέρες πήραν μερικούς για έκδρομη. Ήταν περίεργα μετά τόνον καιρό. Κύματα δέντρα έφευγαν κι έρχονταν ως τ' άμαξι, θουά με κάστρα, οι συνεχείς καμπύλες του φθινόπωρου οι νότες, οι άντρες, τα ζήτω των επιγραφών... όρμουσε τό σκυλί γαθγιζοντας στ' άμαξι ξαναγυρνούσε στο κοπάδι. Έρχόταν έφευγε ή μικρή πεδιάδα με τὰ στάχια... Αδιάκοπα ήσαν στις σκέψεις μας, τόσο που όταν έβγαίνε από τό φέρυ-μπώτ ή κλούβα νομίσασε για μία στιγμή ότι σε είδαμε να περιμένεις στέκοντας στην άποθαθα».

ΜΑΡΙΑ ΚΥΡΤΖΑΚΗ

«Η γυναίκα με τό κοπάδι

έκδ. «Υψιλον», Αθήνα, 1982

Ο μεταβολισμός των ανθρώπινων αναγκών αποτελεί ένα πρωτοβάθμιο γνώρισμα της Κυρτζάκη. Ανθρώπινες ανάγκες με κοινωνικό χαρακτήρα. Ακόμη και οι άτομικές — π.χ. της απομόνωσης, της επιλογής επικοινωνίας κ.λπ. — είναι απότοκοι των σχέσεων ή των τρόπων παραγωγής που εκτυλίσσονται στο χώρο. Αυτοί λοιπόν οι τρόποι παραγωγής καθορίζουν εξαρτήσεις, έκμεταλλεύσεις και, γενικώς, θεσμούς που τη βάση τους έχουν στη λατρεία της αποτελεσματικότητας.

Η ποίηση της Κυρτζάκη παρεισφύρει σ' αυτό το πλαίσιο. Σε αρχαϊκές και στάσιμες περιφέρειες. Σ' επεκτάσεις ή συσσωρευσεις, ακόμα και σ' εξαφανίσεις κάποιων ανταγωνισμών. Σε πρόσωπα που πέρα από τους φόβους τους

Έγώ δεν σε προσέχω  
Στάζει σαν πύον μέσα μου  
Με κυριεύει

Τό δεξιά μου πρόσωπο σαν σίδερο  
Τοινάει τό κορμί μου  
— Πολύ ώραία ή σαλάτα είπες και τό κρασί  
Έγώ δεν σε προσέχω  
Κοιτάζω άπέναντι την πόρτα  
Και σε φοβάμαι.

θέλουν να διαμορφώσουν μία μυθολογία που αρνείται τους αυτοματισμούς της κοινωνικής αναπαραγωγής.

Αναπαραγωγής που πολλαπλασιάζει ψυχολογικούς συνδυασμούς και σκληραίνει τη στάση του υποκειμένου προς συμφιλίωση με την υπάρχουσα πραγματικότητα.

Έτσι τα πρόσωπα της Κυρτζάκη ζητούν να απαγκιστρωθούν, λογουχάρη, από τις δραστηριότητες της οικιακής οικονομίας (ανάλογες προθέσεις έχουμε και στην ποίηση της Γαλανάκη, της Παπαδάκη και μερικώς στην Πλαστήρα). Δραστηριότητες που σαφώς αφαιρούν ποιοτικά μορφώματα.

Έμπειρίες λοιπόν κι αισθήσεις παίρνουν στη συλλογή συγκεκριμένο σχήμα. Δεν ύπνονοούνται. Έκδηλώνονται μ' ένταση στιγμιاتیζοντας τις πάγιες μορφές που επιβάλλουν καταναγκαστικούς μηχανισμούς (γάμος, οικογένεια κ.ά.).

Βεβαίως στην Μ.Κ. ή εικόνα δεν περικλείει

ΡΕΑ ΓΑΛΑΝΑΚΗ

Που ζει ο λύκος;

έκδ. «Άγρα», Αθήνα 1982

Το ζήτημα είναι πώς μεταφράζεται ο λύκος. Κοινωνική δοκιμασία ή ψυχολογικό σύμπλεγμα που η ανάγνωση καλείται να απομαγνητοφωνήσει με σύνθετες μεθόδους (ιστορίας, μυθολογίας, γεωγραφίας κ.λπ. — πάντως ο Γ. Βέης στο Περιοδικό Διαβάζω τ. 57 έκανε όρισμένες θετικές προσεγγίσεις επ' αυτού).

Έν πάση περιπτώσει και στις δύο περιπτώσεις η αλληγορία της λέξης είναι προφανής και στηρίζεται σε συντεταγμένες που τα έννοιολογικά τους στοιχεία ανταποκρίνονται είτε σε κοινωνικούς τύπους είτε σε κατηγορίες και, παράλληλα, σε αναγωγές ενός πρωτογενούς αισθησιασμού.

Θα σημείωνα μάλιστα ενός φιλήδονου αισθησιασμού που αρχίζει από τα έξω. Από τα ίδια τ' αντικείμενα, τό χώρο, τ' αγαθά και τελικώς, την επιόμημονση της διαλεκτικής που τό χαρακτηρίζει.

Πιστεύω ότι η συλλογή, κυρίως στο α' μέρος, γεννήθηκε από αυτόχρονες έμπειρίες αντικειμενικά αναγνωρίσιμες σ' αντίθεση με τό β' μέρος. Στο τελευταίο οι όρμες, ή σεξουαλικότητα, οι φαντασιώσεις και κάθε έρωτικός ή θεσμικός τόπος μετατρέπουν την ψυχική καλλιέργεια σ' ένα είδος υποκειμενικής ιεροποίησης. Έτσι τα θεματικά και κατ' επέκταση μορφικά όρια της Γαλανάκη αποκτούν περισσότερο χαρακτηριστικά μηχανισμού παρά άνατομίας. Έξαιρεση τό *Λυρικό για μιά έκδρομη στην πόλη*. Επειδή ακριβώς τό έπιμέρους στοιχείο και οι εικόνες του θέματος κάθε άλλο από άκατέρηστος έμπειρισμός δυνατόν να έκληφθούν.





μόνο αυδασμούς ενός σύγχρονου κόσμου και χώρου. Μια εφιαλτική μνήμη διαμορφώνει τη συνθεση του ποιήματος που μέσα του απορροφά μεμονωμένες δράσεις πολλών προσώπων.

Η θεία Άρετώ περίμενε μόνο  
Γύρω της μυξιάρικα ως έξι χρόνων

(Μια μύξα κίτρινη σαν σταλακτίτης)  
Κι αγνάντευε από τη γωνία την εργάτρια.  
-παλιά συνάδελφος του πρωινού  
Νά πει την καλησπέρα της για να τ' αφήσει τα  
σκαλιά

Νά σηκωθεί και να βαδίσει στο κρεβάτι  
Σαν όνειρο διαθηκε την ήπειρο  
Και στον έμφυλλο άσπαστηκε τον άντρα της  
Έθαψε κι ένα παιδί που φάγαν τα ποντίκια

Από το ένα μέρος ή αυθόρμητη αλληλεγγύη των  
γυναικείων προσώπων. Από το άλλο ο άγνωνος  
και το πένθος. Κι ακόμα έχουμε έναν αριθμό  
στίχων στους οποίους ή ίδια θεματογραφία ή

παραλλαγές της επιταχύνονται ανάλογα με την  
ένταση των ιδίων των κοινωνικών γεγονότων.  
Οστόσο στη συλλογή δεν σχεδιάζονται μόνο  
μαρτυρίες ενός παρελθόντος ή ενεστώτος χρό-  
νου. Η γυναίκα με το κοπάδι σχεδιάζει και τον  
πυρετό ενός έρωτικού λόγου με δαιμονικό και  
όχι λυρικό ρυθμό.

Στους στίχους συγκροτείται μια άλυσιδα περι-  
πλοκών σχέσεων με αυστηρότητα στο ρυθμό  
(φορές διαφαίνεται ή καταγωγή από τον Μέσκο)  
που ή μορφή και το λεξιλόγιό του δεν άντανα-  
κλούν ένα στενό τυποποιημένο πρότυπο έρωτι-  
κής φύσης αλλά μια σχέση άμοιβαίας διάγνωσης  
της δύνης που έλλοχεύει από ίδια τά πρόσωπα.

Συνεπώς ή υπόθεση δεν είναι μόνο οπτικής  
γωνίας και τεχνικής αλλά προπάντων ο συσχετι-  
σμός του περιγύρου που, σε τελευταία ανάλυση,  
διαμορφώνει και την οπτική ή την τεχνική.

Η γυναίκα με το κοπάδι ολοκληρώνει έναν  
πυρήνα άτομικής και κοινωνικής συνειδησης  
-ακόμα και τρέχουσας πολιτικής- με εκφάνσεις  
που σηματοδοτούν, από πρώτη τουλαχιστον άπο-  
ψη, τή φθορά και το τραγικό αδιέξοδο της  
έποχής μας.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΟΥΛΙΑΜΟΣ

## Η ασφαλιστική δικλείδα τής σιωπής

ΑΜΑΛΙΑ ΤΣΑΚΝΙΑ:

Τό Μπαλκόνι

Έκδόσεις «Νεφέλη», Αθήνα, 1982

Τό μέτρο των δυνατοτήτων τής Αμαλίας  
Τσακνιά, όπως τό καθόριζαν τουλάχιστον τό  
δύο πρώτα ποιητικά της βιβλία, τό συνι-  
στούσαν τόσο οι ειλικρινείς συναισθηματι-  
κές της προθέσεις που δεν έφταναν πάντα  
στην ολοκλήρωση μιας στέρεας ποιητικής  
σύνθεσης όσο κι οι ατέλειες ενός λόγου  
που απλώς όνομάζει αντί να έννοεί. Οι  
περιγραφικές αδυναμίες των στίχων του  
«Δέντρου» (1977) ή ή συμπυκνωμένη, πλην  
όμως φυγόκεντρη αισθηματικότητα τής «Α-  
φύλακτης διάβασης» (1978), ήταν τό σημα-  
ντικότερα προβλήματα που όφειλε να ξεπε-  
ράσει ή ποιήτρια πριν προχωρήσει σε μία  
τρίτη απόπειρα.

Με τό «Μπαλκόνι» (1982), αίρονται σε μεγάλο  
βαθμό οι αδυναμίες αυτές, ή Α.Τ.δειχνει όλο και  
μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στις δυνατότητες τής  
υποβολής, ελέγχει με περισσότερη ασφάλεια τόν

προσωπικό της μύθο και δεν διαχέεται στα πολλά  
άλλα αντίθετως ανάλυσι κι έμβραθυνοι στο ελάχι-  
στα, επιμένοντας στη λεπτομέρεια, όπου πι-  
στεύει κατά κανόνα ότι ένυπάρχει ή ούσία «Α,  
τό καινούριο άρωμα των χωραφιών / ή διαλλακτι-  
κότητα τής βροχής / τό μυστικό τής όβιμης  
άνθοφορίας / ή κερδομένη γαλήνη / τό άλωνάκι  
των άναμνήσεων / τό άπεσταγμένο δάκρυ / τό  
παραγκώνι τής λημονιάς / κι ή πεντάφυλλη  
όδύνη που φυτρώνει στην άκρη» (σ. 29). Σ' ένα  
έπιθετικό περιβάλλον, που χαρακτηρίζεται ά-  
π' τόν «πανικό / τή φούρια τής άμυνας / τό  
άγχος τής άπολογίας / από τό ξόρκιο στους  
τοιχούς / τούς άχρηστους ήρωισμούς / και  
λίγους σκόρπιους στίχους / άνυπεράσπιστους»  
(σ. 41), ή Α.Τ. έγκλείεται συνειδητά σε μία  
σιωπή, όχι παθητική αλλά γόνιμη, όχι αδιέξοδη  
άλλά ένεργη.

Αυτή ή σιωπή, στην οποία άμεσα άναφέρονται  
τά ποιήματα «Πλήξη», «Σιωπή» κι «Ο δρόμος» κι  
έμμεσα ή «Περιήγηση», «Η Μάγισ», «Η πόλη», τό  
III τής «Διαδικασίας» και τό «Κυριακάτικο άπόγευ-  
μα», είναι τό σταθερό σημείο άναφοράς τής  
συλλογής. Ζώντας μέσα στο κλίμα τής παραιτη-  
σης και τής περιοκωψης συνόμα, ή ποιήτρια

ώθειται μέχρι τή θέαση μιας πέτρας που δεν  
ύπακούει, που «σε τίποτα δε στέργει / ξεφεύγει  
από τό χέρι κι άνυψώνεται / προκλητικά σφηνώ-  
νεται στον ούρανό», μέχρι τήν παραδοχή μιας  
σιωπής που «είσχωρει στις ρωγμές που κοσμοούν  
τήν έπαρση των άθανάτων» και τήν άναγνώριση  
έκεινου που «έγινε θρόμβος από αίμα / που  
χρόνια τώρα ταξιδεύει μέσ στις φλέβες / που δε  
διαλύεται / δεν έντοπίζεται». Η άναζήτηση μιας  
διαρκούς ίσορροπίας άνάμεσα στην έξάντληση  
των δυνατοτήτων του δημοτικοφανούς λόγου και  
τήν άποτύπωση έξαιρετικά λεπτών συγκινησιο-  
κών καταστάσεων (πρβλ. π.χ. τόν προβληματικό  
στίχο «οι άντρες ξεκινούν άχάραγα τραβούν στο  
δάση» με τήν επιτυχέστερη μεταφορά «Τότε δεν  
είχα μάρτυρα πιά οίγουρο άπ' τήν άφή μου. /  
Τώρα σε να ζητώ τό ίχνη ενός πουλιού στον  
ένεμο»), ή σθεναρή άντιμετώπιση των σκοτεινών  
άπειλών του άσυνειδητου κι ή προβολή τους στο  
φώς τής γραφής, ή βαθμιαία άποβολή των  
παλαιολυρικών μοτίβων που τό έχει άποκομίσει  
άπ' τή συνναστροφή της με τήν παραδοσιακή  
ποίηση κι ή εκλογικευμένη έξοικειωσή της με  
τήν τελική σιωπή, τό θάνατο δηλαδή, είναι οι  
νέοι στόχοι που θέτει ή ίδια ή Α.Μ. στον έαυτό

της.

Άλλωστε, μια κι ή σιωπή κρατάει τό θέματα  
«άνοιχτά», όπως όρίζει ή Σούζαν Σόνταγκ, οι  
δρόμοι για μία διεξοδικότερη έκμετάλλευση τής  
φαντασίας της που κωφόρησε τό σημαντικό  
ποίημα «Σίγουρο πιά» είναι άνοιχτοί:

Πώς κάπου ύπάρχει ασφαλιστική δικλείδα  
οίγουρο πιά. Τήν πρόσεξα πολλές φορές  
έκείνη τή λεπτή στήλη άτμού  
άσήμαντη ρωγμή στην καταχνιά  
που άποτρέπει τήν έκρηξη  
ή τό καλόγνωμο φωτάκι πίσω από τό μάτι μας  
π' άνασοσθίνει συνθηματικά  
μονάχα ένα δευτερόλεπτο πριν άπ' τήν τρέλα  
ή τό μονοφθαλμο κλειδούχο  
που ξεπετιέται από τό μαύρο τής πιά άγριας  
νύχτας  
κι άδράχνει τό μοχλό  
ένω τό τρένο προσπερνά  
ούρλιάζοντας.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΗΣ

## Η δύναμη τής φαντασίωσης

ΕΡΣΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η φάρσα

Έκδόσεις «Κέδρος», 1982

Η κυρία Σωτηροπούλου έμφανίζεται τό '80  
πρώτη φορά, με τήν ποιητική συλλογή ΜΗΛΟ +  
ΘΑΝΑΤΟΣ.

Τόν άλλο χρόνο παρουσιάζει τό πρώτο της  
πεζό, ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΧΩΡΙΣ ΠΤΩΜΑ (έκδοση ΑΚΜΟΝ,  
σελ. 103) που πρέπει να τό παύμε νουβέλο,  
σύμφωνα με τ' άκαδημαϊκά χαρακτηριστικά του  
είδους. Τίς άναγκαίες προεκτάσεις μέσα στο  
χρόνο μής τίς δίνουν οι άνοδρομές που έπιχειρεί  
ή άφηγήτρια, και είναι ούσιαστικές.

Τό '82 ή Σωτηροπούλου τυπώνει τό διήγημα  
ΕΟΡΤΑΣΤΙΚΟ ΤΡΙΗΜΕΡΟ ΣΤΑ ΓΙΑΝΝΕΝΑ (έκδοση  
ΝΕΦΕΛΗ, σελ. 42).

Τήν ίδια χρονιά τυπώνει τό μυθιστόρημα Η  
ΦΑΡΣΑ (έκδοση ΚΕΔΡΟΣ, σελ. 267).

Πρόκειται λοιπόν για λογοτέχνη παραγωγική,  
άκόμα κι άν δεχτούμε πως είχε προετοιμάσει  
ένα σημαντικό μέρος από τίς εργασίες που  
παρουσίασε.

Η νέα άφηγήτρια έκτιμά σωστά τήν αξία τής  
διαφήμισης, κι έτσι βλέπουμε στο ξώφυλλο του  
βιβλίου μία φωτογραφία της σε στύλ Λολίτας,  
παρόλα τής τό σκεπτικό μάτι, νύνεται και  
συμπεριφέρεται προκλητικά, όμορφη καθώς εί-  
ναι, μετέχει σε άκραίες πολιτικές κινήσεις και σε

λογοτεχνικά συνέδρια, και τής ταιριάζει, καθώς  
είναι άνήσυχη και νευρική, και παθιασμένη. Κοντά  
σ' αυτά, όχι και λίγα, πρέπει να προσθέσω πως  
περιγράφει τίς πιά τολμηρές έρωτικές σκηνές  
που έχω διαβάσει, κι ή κοπέλα ξέρει και γράφει.

Η ΦΑΡΣΑ είναι βιβλίο πειραματικό. Η Σωτηρο-  
πούλου έχει κιόλας έξασφαλίσει τήν προσοχή  
του άναγνώστη με μέσα έξωλογοτεχνικά, κι έτσι  
παραμερίζει συνειδητά τά άκαδημαϊκά μέσα για  
να τόν προσεγγίσει, και τόν προσκαλεί να  
παρακολουθήσει τίς φαντασιώσεις της και τόν  
άνορθόδοξο τρόπο που γράφει, και τούς πειρα-  
ματισμούς.

Έτσι, ή φάρσα γίνεται ένα βιβλίο που κάθε  
προσπάθεια προσέγγισης σε άδηγει σε καινούρια  
προσπάθεια, ώστόσο ο άναγνώστης ξεπερνά τίς  
προθέσεις τής Σωτηροπούλου, καθώς έπιχειρεί  
να έρμηνεύσει τούς ύπαινημούς της με τίς  
δικές του προεκτάσεις. Το βιβλίο, γητηυτικό  
στο πρώτα διαβάσματα, φτάνει να έξελιχθεί σε  
μία πνευματική άσκηση άτέρμονη. Ίσως αυτό  
να 'ναι τό ιδιαίτερο ένδιαφέρον του, κι ή  
πρόκληση.

Είναι μυθιστόρημα χωρίς συγκεκριμένη δομή.  
Μόνο για να ξεκινήσουμε από κάπου, έντελώς  
σχηματικά, θα μιλούσα για δυό κοπέλες, κλεισμέ-

νες σ' ένα διαμέρισμα, που κάνουν φάρσες με  
τό τηλέφωνο σ' άγνωστους, ώστόσο ή μία φτά-  
νει να τρελαθεί, ένω ή άλλη ολοκληρώνει άπ' τό  
τηλέφωνο μιάν άλλόκοτη σεξουαλική έπαφή.

Από κει κι ύστερα ξεκινάν οι άμφιβολίες. Οι  
ήρωίδες είναι δυό, ή Ρένα κι ή Τίτι, ή πρόκειται  
για διαφορετικές πλευρές του ίδιου προσώπου;  
Περιγράφονται έπεισόδια που άποδεικνύουν πως  
πρόκειται για διαφορετικά πρόσωπα. Όμως, τί  
γίνεται άν τό έπεισόδια είναι φανταστικά;

Υπάρχει ένα τρίγωνο άνάμεσα στις δυό  
κοπέλες, κι ένα σφραγισιοπίο. Όμως τήν έρωτι-  
κή πράξη τή διεκπεραιώνει πάντα ή Τίτι, έστω κι  
άν ή Ρένα έχει κρίσεις ζηλοτυπίας. Άκόμα,  
παρελθόν και εφιαλτικές άναμνήσεις από τήν  
παιδική τής ηλικία έχει μόνο ή Ρένα, κι ή Τίτι  
παίζει βασικό ρόλο σ' αυτές τίς άναμνήσεις.  
Θά 'ταν εύκολο να δεχτούμε πως ή Ρένα άντικα-  
θιστά τόν έαυτό της μ' άλλο πρόσωπο σ' αυτές  
τίς εφιαλτικές άναμνήσεις, άν δεν τή βρισκαμε  
και τήν ίδια στις άναμνήσεις της, και μάλιστα σε  
σκηνές που περιλαβαίνουνε λεσβιακές αίχμές,  
άκατανόητες άν δεχτούμε πως πρόκειται για τό  
ίδιο πρόσωπο. Και πάλι μής κυριεύει ή άμφιβολία.

Άκόμα, για να έπιτείνει τήν άμφιβολία ή  
Σωτηροπούλου παραθέτει συχνά φαντασιώσεις  
που αυτοαναϊρούνται, ή έπεισόδια με διαφορετι-  
κές έκδοχές (σελ. 148-150 λόγου χάρη).

Τέλος, βρισκαμε και μία τρίτη φανταστική  
γυναίκα, με τό χόμπυ τής τηλεφωνικής φάρσας.  
Αυτή τουλάχιστον είναι οίγουρη προέκταση τής  
προσωπικότητας τής Ρένας.

Χοντρά χοντρά θα 'λεγο πως ή Τίτι, στερημέ-  
νη από φαντασία, διεκπεραιώνει τίς πραγματικές  
έρωτικές συναντήσεις, ένω ή Ρένα χάνεται σε  
φαντασιώσεις που καταλήγουνε στον άυανισμό.

Στό βιβλίο άναφέρονται πλήθος ύπαινημοί  
που ο άναγνώστης καλείται ν' άποκρυπτογραφή-  
σει, κι όχι πάντα μ' έπιτυχία. Υπάρχει ένας

πίνακας του Μαγκρίτ που επανέρχεται κάθε  
τόσο, και δεν μπόρεσα να τόν τοποθετήσω μέσα  
στην άφήγηση. Όταν ρώτησα τή Σωτηροπούλου,  
άποκρίθηκε πως ένας πίνακας του Μαγκρίτ  
είν' ένας πίνακας, τίποτα παραπάνω.

Η Τίτι όταν βγαίνει άπ' τό σπίτι, θυμάται  
σκηνές κάθε φορά κι από άλλη συγκεκριμένη  
κινηματογραφική ταινία, κι ο ύπαινημός άπομένει  
ξεκρέμαστος. Οι ταινίες άναφέρονται σε κοσμο-  
θεωρίες που τίς συμμερίζεται. Σε κορυφαία  
έπιτεύγματα τέχνης στο είδος τους. Σε επανα-  
στατικές ιδέες με πολιτικές αίχμές. Ο άναγνώ-  
στης μπορεί να διαλέξει ή να συμπληρώσει.

Άλλος ύπαινημός, τό ψεύδισμα που άλληλασε-  
πιβάλλουν οι θαμώνες στο καθώς πρέπει σαλόνια  
τής καλής κοινωνίας. Άτυχος ύπαινημός, νομί-  
ζω. Έτσι κι άλλιας ο διαλόγος είναι τόσο  
άνόητος, που δεν έχει άνάγκη τό ψεύδισμα για  
να τονίσει τήν ψευτιά.

Η έσωτερική δομή του μύθου είναι ο εφιαλ-  
της. Οι φαντασιώσεις κι οι εφιαλτικές παιδικές  
άναμνήσεις οδηγούνε στην κορύφωση, με τή  
σκηνή τής όριστικής διανοητικής διαταραχής τής  
Ρένας μέσα σ' ένα λεωφορείο.

Όταν οι εφιάλτες τής Ρένας γίνονται άνυπό-  
φοροι, και δεν τούς άντέχει, στρέφεται άμέσως  
στο τηλέφωνο, που τής προσφέρει μία διεξοδα.  
Δεν μπορούμε όμως να δώσουμε μόνο αυτή τήν  
έξήγηση στις τηλεφωνικές φάρσες, γιατί κι ή  
Τίτι, με τήν ίσορροπημένη ψυχική διάθεση, κάνει  
τίς ίδιες φάρσες.

Σε κάποια περίοδο του βιβλίου ή Τίτι έρχεται  
να μείνει στο διαμέρισμα τής Ρένας, κι ή  
συμβίωση άδηγει σε καινούρια εφιαλτικά ξεσπά-  
σματα και φαντασιώσεις, όσο κρατάει ή συμβίω-  
ση. Και πάντα, στο βάθος, οι άναμνήσεις από τήν  
παιδική ηλικία. Η Ρένα μεταφέρει στην Τίτι τό  
δικό της ξεστράτισμα του λογικού και τίς



φαντασιώσεις. Οι έφιαλτες καταλήγουν στο όραμα της νεκρής Τίτι, που φεύγει απ' το διαμερίσμα τρομαγμένη.

Στις περιγραφές του έρωτα δεν μπορείς να καθορίσεις τόν άρσενικό, είναι άπρόσωπος, και το αντίκειμενο της έπαφής σηματοδοτείται με μία κόκκινη ρόμπα που ανάγεται σε σύμβολο του σέξ, μέσα στο βιβλίο.

Ο ανταγωνισμός με τόν άρσενικό, άκόμα και τó μίσος, είναι έντονα. Ίσως γι' αυτό η Σωτηροπούλου δεν περιγράφει τις στιγμές που άκολουθούν την άλοκληρωση της σεξουαλικής έπαφής, όταν τ' άποκάρωμα άπαλύνει τόν όργανισμό σε τρυφερόδα.

Σημειώνω άκόμα τó επεισόδιο (σελ. 174-181) όπου ο άρσενικός πεθαίνει μετά την έρωτική πράξη κατά την πρώτη έκδοχή. Στις άμέσως επόμενες σελίδες (182-184) η ίδια έρωτική σκηνή καταλήγει σ' έναν άδιάφορο χωρισμό, κατά τη δεύτερη έκδοχή.

Στις παραπάνω παρατηρήσεις για τόν αισθησιασμό του βιβλίου πρέπει να προσθέσω τη διαπίστωση πώς όλα τó θύματα στις τηλεφωνι-

κές φάρσες είναι άνδρες, και να παραπέμψω στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου όπου η τηλεφωνική φάρσα μεταστρέφεται σε σεξουαλική έπαφή.

Οι σεξουαλικές σκηνές που περιγράφονται διακόπτονται συνεχώς είτε από επεισόδια άσχετα, όπως ένας πανηγυρικός λόγος, είτε από άφήγηση του ίδιου πρόσωπου που αναφέρεται σε σκηνές άσχετες με τόν παράγοντα όργανισμό. Τεχνική που υποχρεώνει τόν άναγνώστη να έπιτείνει την προσοχή του, και προσδίδει ένταση στην περιγραφή.

Ένα έφιαλτικό στοιχείο που επανέρχεται είναι τó φανταστικό μνημόσυνο του πατέρα (που δεν έχει πεθάνει, όσο μπορούμε να συμπεράνουμε), για τόν ύποθετικό θάνατο του όποιου η Ρένα νιώθει ένοχη. Όλα τούτα, αν συνδυαστούν με την έφιαλτική περιγραφή του πατρικού πέους στη σελίδα 57 μάς οδηγούνε σ' ένα λαβύρινθο από ύποθέσεις για άπωθημένα οιδιπόδεια συμπλέγματα, κι ό,τι άλλο βάλει ο νοός σου.

Στη σελίδα 212 άκόμα μία φαντασίωση μ' ένα τυχαίο άρσενικό, που φοράει πάλι την κόκκινη ρόμπα. Η σεξουαλική φαντασίωση καταλήγει στην έφιαλτική διαπίστωση της μοναξιάς και του έγκεντριμού σαν μοναδικού λόγου έπιβίωσης.

Πριν από τó όριστικό ξεστράτισμα του λογικού της, η Ρένα καταλαβαίνει πώς οι φαντασιώσεις της έχουν γίνει νοσηρές, και φοβόται. Φάχνει του κάκου για μίαν ανθρώπινη παρουσία.

Τό όριστικό ξεστράτισμα του λογικού ή Σωτηροπούλου τó δίνει συγκλονιστικά με μιά μακριά κι έφιαλτική σκηνή μέσα σ' ένα λεωφορείο, γεμάτη φαντασιώσεις και παραισθήσεις, και τις έμμενες ιδέες που προκαλεί μιά μανία καταδιώξεως.

Η άφήγηση της Τίτι στο τελευταίο κεφάλαιο δίνει μίαν άκόμα διαφορετική διάσταση, άποδιότινος περίπου όλα τó έφιαλτικά επεισόδια του βιβλίου στο σαλεμένο λογικό της Ρένας. Μόνο που, όταν χτυπή τó τηλέφωνο, κι είναι ένα θύμα τηλεφωνικής φάρσας που επιδιώκει μίαν ανώμαλη σεξουαλική έπαφή με τη Ρένα, ανταποκρίνεται με κάθε προθυμία, ύποκαθιστώντας τη φίλη της, άλληλοδιεγείρονται απ' τó τηλέφωνο, και φτάνουνε στην αυτοίκανοποίηση.

Η περιγραφή της σεξουαλικής πράξης στο τέλος του βιβλίου, με τις πιό τολμηρές εκφράσεις που έχω διαβάσει ποτέ, κόβεται συνεχώς, εικόνα με εικόνα, από έμβόλιμα άποσπάσματα ενός πατριωτικού λόγου που ξεφωνίζουν έξω στην πλατεία κάτω μεγάρων, για μεγαλύτερη τέρψη του άναγνώστη.

Έδώ έπισημαίνω μίαν άδεξιότητα, ή ένα διαταγμό. Ο πατριωτικός λόγος, μαζί μ' όλη την κομπορημοσύνη του, είναι χοντροκομμένος κι άσυνάρτητος, γελοίος έτσι κι άλλιώς. Όμως, ή συνεχής άντιπαράθεση με τη σεξουαλική πράξη θά φτανε να γελοιοποιήσει καταλυτικά κάθε κείμενο. Η άφηγήτρια δεν τó κατάλαβε, ή δεν τó θέλησε.

Οι άναφορές στην πολιτική κατάσταση και την καταπίεση μέσα στη δικτατορία είναι συχνές, κι ώστόσο σκοντάφτουν κάθε τόσο παρά την έπιδίωξη της άφηγήτριας. Η μεγάλη ένέργεια των έφιαλτικών φαντασιώσεων και των έρωτικών σκηνών ύποβιβάζουνε σε δεύτερο πλάνο τις πολιτικές αιχμές, και πρέπει να προσέξεις ειδικά τó βιβλίο για να διαπισώσεις ποσο συχνά άπαντούνε.

Άνακεφαλιώνοντας, βλέπω πώς μίλησα πολύ για τούς έφιαλτες που περιγράφει ή Σωτηροπούλου, και πιστεύω πώς είναι τó έξωτερικό γνώρισμα του βιβλίου, πολύ περισσότερο από τόν έντονο αισθησιασμό της ή τις πολιτικές αιχμές.

Τό έσωτερικό γνώρισμα θά 'λεγα πώς είναι ή άμφιβολία, που σε προκαλεί να ξαναδιαβάσεις τó βιβλίο. Δικαιολογημένα άλλωστε, αφού ή φάρσα διαβάζεται πολύ πιό εύκολα τη δεύτερη φορά, και με περισσότερο ένδιαφέρον.

Τό βιβλίο δεν έξαντλείται, ο άναγνώστης τó προεκτείνει σύμφωνα με τó δικό του μέτρο - ιδιαίτερο κι άσυνήθιστο χαρακτηριστικό.

ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ

## Σχόλια

### ΒΑΡΒΑΡΟΤΗΤΕΣ

Βρισκόμαστε σε μιά περίοδο που ή έλληνική γλώσσα κακοποιείται σε τέτοιο βαθμό που δεν ξέρει κανείς από που να ξεκινήσει και που να καταλήξει. Άκούμε π.χ. στην τηλεόραση, αλλά και από τó στόμα πολιτικών άνδρών, φράσεις όπως: «στις 10 Ιούλη» ή: «ή δρόσφιδα του διπλού έγκληματος», και νιώθουμε άνατριχίλα. Σήμερα τó πρωί, κάπου στο κέντρο της Άθηνας διάβασα την έπιγραφή: «Σπουδαστήρι τó τάδε». Η άπαρίθμηση τέτοιων και χειρότερων δεν έχει τέλος. Στο μεταξύ, στα σχολεία οι δάσκαλοι εφαρμόζουν, όπως πάντα, τó πρόγραμμα, έρμηνεύοντας τις έγκυκλίες με τόν τυφλοσούρη. Χαρά και εύτυχια και «μονοτονία».

Πολιότερα, για παράδειγμα, καμιά λέξη από τις ξένες γλώσσες δεν περνούσε χωρίς κάποια δοκιμασία στα έλληνικά. Όσο ήταν της μόδας τó γαλλικό, όλο και κάποιες λέξεις έμπαιναν μέσα στην καθημερινή ζωή και έλάχιστες στη λογοτεχνία. Σήμερα με την άγγλική, τó πράγματα άκολουθούν τόν ίδιο δρόμο, μόνο που οι βίαιες παρεμβολές είναι πολύ περισσότερες. Κυρίως από την πλευρά της νεολαίας, που άνακαλύπτει και έπιβάλλει έναν «τύπο» ζωής που έλάχιστη σχέση έχει με τόν τόπο, και μάλιστα μ' έναν τρόπο άπαιτητικό και άδιάφορο ως προς τις έπιπτώσεις. Πράκται για φτηνές άντιγραφές που δεν στερούνται, φυσικά, πρωτοτυπίας όσον άφορά τις πολλαπλές μίμησης του περιβάλλοντος των προηγούμενων, μέσα από μιά σατιρική ματιά. Η άντιδραση στο βερμπαλισμό της παλιάς άριστερας έφερε τις νεολεκτικές άμερικανικές άνοησιες.

Η άργκό παρουσιάζεται, με σπάνιες εξαιρέσεις, από τούς διανοούμενους, μέσα σ' ένα πλέγμα μυθοπλασίας και ψέμματος. Τό ότι κάποια παλιοσημερολογίτικα κλισέ του ύποκόσμου πέρασαν τó σαλόνια και έρεθίζουν σκανδαλιστικά τούς άπελευθερούς, δεν έχει να κάνει με τη γενικότερη ζημιά που έπιφέρουν μιά σειρά από καταστάσεις στη γλώσσα. Χαρακτηριστικό είναι τó παράδειγμα που έχουμε από τις τελευταίες μεταφράσεις έργων της παγκόσμιας λογοτεχνίας: Μυθιστορήματα που άποτελέσαν σταθμό στην ιστορία της πεζογραφίας των χωρών τους, μεταφέρονται, άβασάνιστα, στα νέα έλληνικά, σ' ένα ιδίωμα που θυμίζει φαφενά του μαχαλά και μάλιστα τελευταίας διαλογής. Μιλάμε για τó βιβλίο που έχουν στο ένερνητικό τους μιά λαμπρή πορεία και άριθμούν πάνω από τριάντα

χρόνια ζωής, από τη μέρα της έκδοσής τους. Σίγουρα, ο μέσος πολίτης χρειάζεται να καταναλώσει ένα όρισμένο ποσοστό άφήγησης. Κάτι παραπάνω από βέβαιο είναι, έπίσης, ότι τó κλασικό, αλλά και τó σύγχρονο μυθιστόρημα, παράλληλα με τόν κινηματογράφο, ύποκαθιστούν κάποιες άπαραίτητες πλευρές του μύθου, που τείνουν να εκλείψουν μέσα σε μιά λογοκρατούμενη κοινωνία. Όμως ή διακωμώδηση της γλώσσας και ή χυδαιοποίησή της στο όνομα της εύκολίας, που συνεπάγεται ή μεταφορά ενός κλασικού έργου στο «μάγκικο» ιδίωμα έχουν σαν άμεσο άποτέλεσμα να οδηγούν τó λόγο, προφορικό και γραπτό, στα συμβατικά πλαίσια του ιδιώματος, που χαρακτηρίζει την περιορισμένη ζωή των όμάδων και την άντιστοιχη σημηπεριφορά.

Τό να έρωτοτροπείς με την άργκό δεν είναι κακό. Σε όρισμένες περιπτώσεις βοηθάει άποτελεσματικά στη δημιουργία άτμόσφαιρας. Η ιδιομορφία στη γλώσσα μυθοποιεί τó πράγματα όσο χρειάζεται για να δημιουργηθούν κάποιες, πολύ σημαντικές, έντάσεις. Όμως, ή κατάχρηση οδηγεί στην πολυλογία και στη φιλολογία. Η κατάχρηση ψευτίζει τη γλώσσα, και τó ίδια τó εκφραστικό μέσα γίνονται άνεπαρκή να εκφράσουν, μέσα στα πλαίσια μιάς στενής έπιλογής, πράγματα που άπαιτούν ένα πεδίο με μεγαλύτερη εύρύτητα.

Η δημοτικοποίηση, έξάλλου, λέξεων της καθαρεύουσας με τη βία και ή ύπαγωγή τους στο τυπικό της δημοτικής, οδηγεί σ' έναν άλλο βερμπαλισμό, που χαρακτηρίζεται από την άλληλοπαλληλη παράθεση γενικών του πληθυντικού, που ή μία προσδιορίζει την άλλη, στην κατάχρηση των παθητικών χρόνων των ρημάτων, δήθεν για τη δημιουργία ούδέτερου ύφους (φαινόμενο που παρατηρείται, κατά κόρο, στις κοινωνικές και άλλες μελέτες) και ύποκαταστάσεις των ρημάτων και των ρηματικών τύπων με άλλιες περιφράσεις.

Μιά άλλη πλευρά της βαρβαρότητας, είναι ο τρόπος που χρησιμοποιούνται τα έλληνικά στη διαφήμιση. Οι νεολεκτισμοί που τονίζουν τó προϊόν, τó παράλληλο ή επαναλαμβανόμενα συνθήματα, μπαινουν μέσα στη ζωή μας καταιγιστικά και μάς διαφοροποιούν όχι μόνο στο άμεσο έπιπεδο που επιδιώκει ή διαφήμιση, (την άγοραστική συμπεριφορά), αλλά και στον ψυχολογικό τομέα. Η γλωσσική λειτουργία άνεπαίσθητα άλλαζει και οι δομές της γλώσσας μετατοπίζονται. Τό συγκεκριμένα διαχωρίζονται από τó

άφηρημένο κι έτσι, κάθε φορά που ύπάρχει άνάγκη για τη χρήση μιάς άφηρημένης έννοιας, αυτό γίνεται καταχρηστικά και άδόκιμα, άλλοτε πραγματιστικά κι άλλοτε τελειώς φετιχιστικά και ψεύτικα. Δεν πρέπει να μάς διαφεύγει, ότι οι μακροχρόνιες καταχρήσεις θά μετατοπίσουν τó έννοιολογικό πεδίο σε περιοχές που άκόμα μάς είναι άγνωστες, με δυσοίωνα άποτελέσματα. Με τη διαφήμιση μάς ήρθε απ' έξω και τó σύνδρομο άτέλειωτων άγγλισμών, δηλαδή ή χρήση έλληνικών λέξεων σε άγγλική σύνταξη. Καμιά γλώσσα δεν κινδυνεύει τόσο πολύ από τó δάνεια των λέξεων που κάνει από άλλες γλώσσες, όσο από τις βίαιες άλλαγές που γίνονται στο συντακτικό της. Οι άσκοπες και άλόγιστες παραθέσεις, με τις όποιες γεμίζει ή γλώσσα μας τα τελευταία χρόνια, κάποια μέρα θά καταστρέψουν τó πτωτικό σύστημα και τó έλληνικό θά καταλήξουν να γίνουν μιά άκλιτη γλώσσα όμως, κάτω από τó φώς μιάς τέτοιας προοπτικής, κανείς δεν μπορεί να έγγυηθεί για την έπιβίωσή τους.

Τό ζήτημα, φυσικά, έχει πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις, και ή άνάπτυξη του ξεφεύγει από τó πλαίσιο και τούς σκοπούς αυτού εδώ του κειμένου. Νομίζω, ώστόσο, ότι δεν είναι άσκοπες κάποιες διαπιστώσεις, όπως πρέπει να είναι - και να θεωρούνται - έγκληματικές οι άποσιωπήσεις.

Ύπάρχει και μιά άλλη, πολύ σοβαρή, πλευρά, που αναφέρεται στον ήμερησιο τύπο. Με σπάνιες εξαιρέσεις, ο τύπος γράφεται σε μιά γλώσσα άοση, άχρωμη και άγευστη. Κάθε έφημερίδα, μόλις την πάρεις στα χέρια, σου δίνει μιά γεύση από τις έμπρεισιονιστικές φαντασιώσεις του άρχισυντάκτη της. Τα γράμματα, ή διάταξη κλπ, άποτελούν μάλλον ένα ύποκατάστατο εικόνας παρά γραφτά κείμενα. Είναι χαρακτηριστικό, ότι τó γράμματα των τίτλων, μέσα στα χρόνια, έχουν μεγαλώσει, ενώ τó κείμενα των τίτλων μικραίνουν: π.χ.: «Βοήθεια από Μόσχα», «Νέοι Φόροι» κλπ. Πολιότερα, για να φτιαχτεί ένας τίτλος χρειάζονταν κόπος, φαντασία και σκέψη. Οι τηλεγραφικοί και άνοστοι τίτλοι, σήμερα, δεν είναι τίποτα άλλο από την έμπρακτη έφαρμογή της διαφημιστικής πείρας στον ήμερησιο τύπο. Κάποτε, ή πλειάδα των σημαντικότερων συγγραφέων της χώρας έρχονταν στις έφημερίδες. Κάτι τέτοιο μπορεί να είχε άσημη έπίδραση στη λογοτεχνία, αλλά ένίσχυε κι όρισμένα θετικά στοιχεία: Οι συγγραφείς είχαν καθημερινή έπαφή με τη γλώσσα, άφενός, κι οι έφημερίδες, άφετέρου, είχαν στο έπιτελείο τους άνθρώπους που γνώριζαν τó έλληνικό. Η

παράδοση αυτή διατηρείται άκόμη στον ύπόλοιπο κόσμο. Είναι χαρακτηριστικό αυτό που έλεγε ο Χεμινγκουάι, ότι ή έργασία του στις έφημερίδες τόν βοήθησε, άφάνταστα, να μάθει να γράφει σωστά. Οι έφημερίδες, σήμερα, αντί να οδηγούν σε λύσεις που, έξ άντικειμένου, δεν μπορεί να ύλοποιήσει ή τηλεόραση, προσπαθούν να τη μιμηθούν. Φυσικά, ή εποχή της ηλεκτρονικής δημοσιογραφίας δεν είναι μακριά. Τό γραπτό κείμενο θά παραμείνει πολυτέλεια των συγγραφέων, αλλά ή γλώσσα, όπως τη συνηθίσαμε, δεν θά είναι πιό ή ίδια στην άποτελεσματικότητά της.

Στη χώρα μας, τόν τελευταίο καιρό, ζούμε μιά κατάσταση που ήδη άπασχολεί τόν ύπόλοιπο κόσμο: Την ύποδούλωση του άνθρώπου στα ίδια του τó μέσα. Όσο τó πράγματα μένουν άξεκαθάριστα, ή λογοτεχνία άναλαμβάνει τη δύσκολη άποστολή να «σώσει» τη γλώσσα, κι αυτό δεν σημαίνει ότι, άπλά και μόνο, ή λογοτεχνία θά παραμείνει ένας θεματοφύλακας της παράδοσης. Σε μιά περίοδο πλησμονής και συσσώρευσης, έπιβάλλεται στους συγγραφείς ένα πολύ άχόριστο καθήκον, που δεν είναι ώστόσο τωρινό: Να «δοούν» και να «ξεκαθαρίσουν» γιατί τελικά τó γραπτό κείμενο άποτελούν, εύτυχώς, άκόμα, τις πηγές που πάνω τους σκύβουν οι λαοί κι άτενίζουν τó παρελθόν τους. Τό ποτάμι δεν κατεβάζει μόνο νερό αλλά κι όλα τó σκουπίδια, όλες τις συσσωρευμένες άνοησιες, όλη την οίηση και την άουδοσία και τελικά, τó παράγωγα της καύσης που χρειάζεται κάθε φορά για να ξεκαθαρίσει τó ιστορικό πεδίο.

Η χώρα μας μπορεί να είναι φτωχή κι όλοι οι Έλληνες να μην έχουν αυτοκίνητο. Διαθέτει όμως πλούσια γλώσσα και χρέος των συγγραφέων της, όπως έλεγε ο Έζρα Πάουντ, είναι «να συντηρήσουν τη γονιμότητά της». Μέσα στην κρίση και την έξαλλοσύνη των ίσχνων πεποιθήσεων, ο δημιουργός καλείται να τραβήξει τη φαινώκη.

ΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΒΙΣΤΩΝΙΤΗΣ



**ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΜΠΡΟΥΣ - ΛΗ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΑΣΤΕΡΙΑ**

Φαίνεται ότι σε χώρους, στους οποίους η τέχνη λειτουργεί με μεθόδους οικονομικές (προσφορά-ζήτηση, παραγωγή-κατανάλωση, διαφήμιση), ο καλλιτέχνης έχει το δικαίωμα να λέει, ότι θέλει χωρίς αποζημίωση. Αν μάλιστα έχει και γερές πλάτες τα πράγματα γίνονται περισσότερο από απλά. Επειδή τότε το κενό άποκτά την έννοια του σοβαρού ένιου προβάλλεται με πηχία γράμματα. Έτσι στο τέλος φθάνει να θεωρείται και ως σκέψη πρωτότυπη από ένα κύκλο μπορ-βιας κουλτούρας ή κουλτούρας εφημερίδας.

Αφορμή για τα παραπάνω ένα πρόσφατο απόφθεγμα του Γιάννη Μαρκόπουλου. Το διατύπωσε στη συνέντευξη τύπου που έδωσε με την ευκαιρία κάποιου δίσκου του. Είπε λοιπόν μεταξύ άλλων: «Ο Μπρούς Λη εκφράζει το θάρρος που μας λείπει». Βά ήταν άστειο να αντιμετώπιζε κανείς σοβαρά τον Γιάννη Μαρκόπουλο. Όταν δέν μπορεί να αποφύγει τον πειρασμό.

Από κάτι τέτοιες θέσεις είναι γεγονός ότι δημιουργείται, σε σημαντικό βαθμό και ανάλογα βέβαια με το μέγεθος προβολής τους, τόσο σύγχυση όσο και βαριά ύπνοπαιδεία. Επιτέλους, αν έχουν έτσι τα πράγματα θα πρέπει τελικά να μην κοροϊδεύουμε ως ύποπνάντυκτους μόνο τους ποδοσφαιριστές που βλέπουν Μπρούς Λη, τσόντες (και αυτές εκφράζουν το θάρρος που μας λείπει) ή ακούνε, μετά την προπόνηση, *Σ' αγαπάω μ' άκους*.

Προσωπικά, για πολλούς και ποικίλους λόγους, τους προτιμώ. Ο κυριότερος; Δέν *πουλάνε* *έξυπνάδες* σε πρές-κόμπερανας και σαλόνια κερών. Σε τελευταία ανάλυση είναι πιο λαϊκοί σε ήχο και συμπεριφορά απ' ό,τι δηλώνουν ανάλογες μουσικές διά των ύπνολαλών εκφραστών τους.

**ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ**

Πάνε τετρακόσια πενήντα χρόνια από τότε που ο Ούλριχ Ζβιγγλιος σκοτώθηκε σε σύγκρουση των όπαδών του με όρεινούς Έλβετούς. Και τετρακόσια δέκα χρόνια από τη νύχτα του Άγιου Βαρθολομαίου, όπου η Αικατερίνη των Μεδίκων, αφού συνεννοήθηκε με τους Γκυίζες, δηλαδή τους καθολικούς, προέβη σε φοβερές απαγές κατά των Ούγεννόντων. Όταν, τους έμφύλιους σπαραγμούς για τα θρησκευτικά δέν μονοπωλεί μόνο το «καθυστερημένο» παρελθόν αλλά και η σημερινή «προσθευτική» μας κοινωνία. Πριν από ένα μήνα διαβάσαμε στα ψιλά των εφημερίδων ότι σε τρεις πόλεις της βόρειας Νιγηρίας εξαπλώθηκε άγριος θρησκευτικός πόλεμος. Οι νεκροί ξεπέρασαν τους 400. Τα αίτια αποδόθηκαν στο φανατισμό των μουσουλμάνων και στην αντίδραση της κυβέρνησης απέναντι στο ισλαμικό μήνυμα. Βεβαίως πίσω από αυτή την ιστορία -όπως και στις άλλες του παρελθόντος- κρύβονται πολλαπλά συμφέροντα, οικονομικά ή πολιτικά, τα όποια ενδύνονται με θρησκευτικό περιεχόμενο επειδή ακριβώς αυτό το περιεχόμενο δέν έχουν ακόμη ξεπεράσει οι λαοί.

Δίχως άλλο πίσω από τη θρησκεία κρύβεται πάντα η εξουσία. Η θρησκεία άπροκόλυπτος ύπνρέτης (Περσία), επικίνδυνος ίσορροπιστής (Πολωνία), αντίδρατικός συνήγορος (Έλλάδα), όργανο δημόσιου θεάματος (Ιταλία), άφωδώννει κρίση, σκέψη κι επαναστατικότητα πάνω σ' εκατομμύρια ανθρώπους. Έτσι η εξουσία κάνει πιο σωστά και όργανωμένα τη δουλειά της, τίς πιο πολλές μάλιστα φορές με τίς όρθόδοξες, μουσουλμανικές, καθολικές ή διαμαρτυρούμενες εύλογιες.

Άναμφισβήτητη η εξουσία έχει ανάγκη μεθόδων άναπαραγωγής και επιβιώσης της. Ο άνθρωπος όμως, πόσο και ως πότε παγιδευμένος μπορεί να είναι.

**ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ**

Πριν από λίγους μήνες η κυβέρνηση άποφάσισε πως οι στρατιώτες μπορούν να φορούν πολιτικά έκτός ύπνρεσίας. Παράλληλα άνακοίνωσε ότι κατάργησε τα κοινωνικά φρονήματα. Και οι δύο περιπτώσεις μπορούν να χαρακτηρισθούν από πρώτη άποψη ως μέτρα έκδημοκρατισμού μιάς άυταρχικής στρατιωτικής θητείας - άν και για τη δεύτερη διατηρώ ζωηρές επιφυλάξεις.

Επιφυλάξεις που γίνονται ζωηρότερες με τίς συλλήψεις στρατιωτών μετά την πορεία του Πολυτεχνείου, όποτε και τίθεται το έρωτημα κατά τρόπο εύλογο, θέλει, και κατά πόσο είναι σε θέση, να διαμορφώσει το στρατιωτικό ποινικό κώδικα ή κυβέρνηση.

Ερωτώ επειδή δέν είναι δυνατόν η θητεία και η συμπεριφορά των στρατιωτών να εξαρτάται από στιγμιαίες δημοσιογραφικές δηλώσεις άρμόδιων ύπουργών - ύφυπουργών, όταν μάλιστα αυτές συναγωνίζονται τη νεκρή γλώσσα των διπλωματών.

Δέν αντίλεγω. Το να φύγει κάποιος, χωρίς άδεια, από τη μονάδα του είναι παράπτωμα. Άλλά τι είδους παράπτωμα συνιστά η παραποίηση στολής; και είναι για την προκειμένη περίπτωση τόσο άξιόποινη; Δυνάμει δηλαδή της στρατιωτικής νομοθεσίας δέν έπρεπε να σκεπάσουν τα πρόσωπά τους. Ποιάς όμως θα έδινε έγγυήσεις για τη μη κακομεταχείρισή τους όταν θα επέστρεφαν στις μονάδες τους;

Άν πάλι δεχθούμε τα λόγια του κ. ύφυπουργού, ότι δηλαδή «οι στρατιώτες μπορούν να συμμετέχουν στην πορεία», τότε γιατί να μη μετέχουν, έπίσημα πλέον, μονάδες του στρατού ή τουλάχιστον εκπρόσωποι του; Έδώ πηγαιίνουν σε συνέδρια, όμιλίες, γενικώς σε μέρη που ελάχιστη σχέση έχουν με την ιδιότητά τους και μάλιστα κάθονται με τους μητροπολίτες στις πρώτες θέσεις - γιατί λοιπόν να μην εκπροσωπηθεί ο στρατός σε μια αντιφασιστική έορτή; Υπάρχουν ιδιαίτεροι λόγοι, λόγοι πολιτικής σκοπιμότητας, άν ναι, τότε άπαιτούμε να τους μάθουμε. Άλλωστε δέν νομίζω ότι προκειται για άπόρητα στρατιωτικά μυστικά. Για την άλλαγή νοοτροπίας πρόκειται, επειδή ακριβώς ο στρατός

δέν άποτελεί όργανο σκοτεινών δυνάμεων αλλά όργανο που στηρίζεται στο σώμα και στους φόρους του λαού.

Άν θυμάμαι καλά η νεολαία της σημερινής κυβέρνησης, πριν έρθει στην εξουσία, είχε άπαιτήσει δικαιώματα σχετικά με το θέμα της θητείας. Στην πλειοψηφία τους ήσαν κοινό μ' αυτά των άριστερών νεολαίων. Τώρα τί κάνει, άντιδρά ή τάσσεται σιωπηρώς με διάφορες πολιτικές σκοπιμότητες; Θεωρεί ότι ο έκδημοκρατισμός εξαπλήθηκε στην πολιτική περιβολή των στρατιωτών; Στην πολιτική, μετά από τα λόγια πρέπει να ακολουθεί η πράξη. Διαφορετικά το χόσμα μεγαλώνει.

**Η ΚΟΜΜΟΥΝΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

1342-1982, 640 άκριβώς χρόνια χωρίζουν την έποχή μας από μια μεγάλη κοινωνική επανάσταση που έγινε στη Θεσσαλονίκη. Αυτό το κίνημα των Ζηλωτών, ή κομμούνα, όπως άναφέρει και ο Κορδάτος, έχει άγνησθεί όχι μόνο από τα σχολικά ή πανεπιστημιακά έγχειρίδια αλλά και από την πλειοψηφία των βυζαντινολόγων.

Μαθητές λοιπόν και φοιτητές, δίχως να το θέλουν, γίνονται άπλοι περιπατητές θεμάτων στα όποια δεσπόζουν, στη συντριπτική πλειοψηφία, μάχες, πόλεμοι, άπαρριθμήσεις κατακτήσεων κ.ά. Δίχως άλλο η ιστορία που μάθαμε από το έπίσημο κράτος ήταν ιστορία προπαγάνδας, μιλιταριστική ή τουλάχιστον άνώδυνη. Το κράτος έκανε τα πάντα ώστε να μην άναπτύξει την κρίση, άγνωώντας σελίδες πολιτιστικών ζυμώσεων αλλά και κοινωνικές - πολιτικές διεκδικήσεις των λαών.

Το λοιπόν επανάσταση και δικαιώματα δέν

διεκδικήθηκαν μόνο στη Γαλλία - και κείνα «για καλύτερο χαβιάρι» ή στην άποικία της Βιργινίας του Ούάσιγκτον.

Επανάσταση έγινε και στη Θεσ/νίκη του 1342. Έκείνη την περίοδο οι Ζηλωτές ζητούσαν πολιτικά δικαιώματα, ίση κατανομή του πλούτου, οικονομικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις. Ταυτόχρονα έπεσήμαναν τη μάλιστα των ηουχαστών των αντίδραστικών δηλαδή καλόγηρων που άποτελούσαν τροχοπέδη σε κάθε έρευνητική κίνηση. Έτσι το καλοκαίρι του 1342 στην άγορά κήρυξαν τον πόλεμο ενάντια στους εύγενείς. Σχημάτισαν δική τους κυβέρνηση και προσπάθησαν παρά τίς αντίξοες συνθήκες να επιβάλουν ένα δίκαιο, άνθρωπινο πολιτειακό σύστημα (οι περιουσίες των εκκλησιών άνήκουν στο λαό, εκλογές από το λαό και όχι από την προνομιούχο μόνο τάξη, άλλαγή των νόμων σύμφωνα με τίς κοινωνικές συνθήκες κι εξέλιξεις, στο δήμο οι περιουσίες των πλουσιών κ.λπ.), κόβοντας έτσι κάθε δέσμευση με τη φεουδαρχία, την Πόλη και το παλάτι.

Άναμφισβήτητη η κομμούνα της Θεσ/νίκης ύπνρξε ένα ιστορικό γεγονός με πολιτικές διαστάσεις σαφώς ούσιαστικότερες από την παλιόνορβωση των Στούαρτ ή από τη διοίκηση του Ρισελιέ, που ακόμα βαρύνδουπα επιμένει να διαφημίζει η ιστορία του εκπαιδευτικού μας μηχανισμού. Επιπλέον είναι άδιανόητο να άγνωσும் μια δική μας ύπόθεση όταν μάλιστα όμοιά της δέν ύπάρχει στην Ευρώπη εκείνης της περιόδου. Έξάλλου τα αίτήματα και οι διακηρύξεις των Ζηλωτών πολλά θα έχουν να διδάξουν ακόμα και στη σύγχρονη πολιτική μας σκέψη - πρακτική.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΟΥΛΙΑΜΟΣ

ΛΟΥΣΙΕΝ ΛΑΝΣΟΝ

από

**Γυναίκα**

σε

**Γυναίκα**

ή γνωριμία με τό γυναικείο σώμα

Έκδόσεις Γλάρος

